PIERRE GRIMAL

O TEATRO ANTIGO

Título original: *Le théatre antique*
© Presses Universitaires de France, 1978
Tradução de António M. Gomes da Silva
Capa de Edições 70
e Jorge Machado Dias
Ilustração: Planta do teatro de Epidauro (séc. IV A. C.)
Todos os direitos reservados para a língua portuguesa
por Edições 70, L.da, Lisboa — PORTUGAL

EDIÇÕES 70, L.DA, Av. do Duque de Ávila, 69, r/c, esq. — 1000 LISBOA
Telefs. 57 83 65 - 55 68 98 - 57 20 01
Telegramas: SETENTA
Telex: 64489 TEXTOS P
Delegação do Norte: Rua da Fábrica, 38, 2.º, sala 25 — 4000 PORTO
Telef. 38 22 67

Distribuidor no Brasil: LIVRARIA MARTINS FONTES
Rua do Conselheiro Ramalho, 330-340 — São Paulo

Esta obra está protegida pela lei. Não pode ser reproduzida,
no todo ou em parte, qualquer que seja o modo utilizado,
incluindo fotocópia e xerocópia, sem prévia autorização do Editor.
Qualquer transgressão à Lei dos Direitos de Autor
será passível de procedimento judicial

INTRODUÇÃO

O teatro antigo foi o que nasceu e se desenvolveu dentro das duas grandes civilizações antigas, a da Grécia e a de Roma, causa e origem da nossa própria civilização. Mas este teatro não pertence só ao passado; a sua história interessa a toda a cultura ocidental, sobre a qual exerceu uma influência muito importante e, em certos momentos, determinante. Foi sobretudo a ressurreição da tragédia e da comédia antigas que, entre o Renascimento e o século XVIII (a idade «barroca»), provocou o florescimento do teatro clássico ou pré-clássico, tanto em Itália como em Espanha, em Inglaterra e em França.

Esta influência não se limitou às formas dramáticas; exerceu-se também, e muito intensamente, na vida moral: as tragédias de Séneca, por exemplo, e as de Eurípides suscitaram, mesmo durante os séculos cristãos, reavaliações e até crises de consciência que, sem elas, teriam sem dúvida tomado outro curso. Em todos os tempos, o teatro foi um meio poderoso de acção; serve de veículo a ideias e «mentalidades» que o palco propaga, difunde e impõe com uma eficácia e um alcance maiores que os do livro.

É notável que os dois grandes momentos do humanismo — a Antiguidade Clássica e o Renascimento europeu — tenham tido o teatro como meio de expressão privilegiado. Na Atenas de Péricles e na Europa dos

«Séculos de ouro», descobre-se a mesma preocupação, o mesmo desejo de saber até onde o ser humano pode ir no bem e no mal, no sofrimento, na submissão ou na revolta face aos poderes que o esmagam ou o ameaçam. E as tragédias de Séneca, no tempo de Nero, quando os homens voltam a pôr em causa todas as crenças tradicionais, inspiraram muitas vezes Racine, que também se preocupava com o destino humano e os segredos do coração.

O teatro antigo é um complexo fenómeno literário e humano. A sua vida estende-se por um período muito longo, pois a primeira tragédia que sabemos ter sido representada situa-se sob a tirania de Pisístrato, em Atenas, cerca de 534 a. C. E, por outro lado, pode considerar-se que as últimas obras dramáticas por nós conhecidas são as trágédias de Séneca, escritas, sem dúvida, entre 45 e 60 depois de Cristo, mais ano menos ano. Por conseguinte, uma vida de cerca de seis séculos e se tivermos em conta as obras que desconhecemos, algumas talvez anteriores a 534, outras posteriores a Séneca, podemos considerar que o teatro antigo perdura por setecentos ou oitocentos anos!

Por outro lado, não devemos esquecer que este teatro se desenvolveu dentro de duas sociedades muito diferentes, na Grécia e, sobretudo, em Atenas, depois em Roma; o teatro antigo teve como sua primeira língua o grego (com todos os recursos dos seus vários dialectos, dado a comédia e a tragédia oferecerem um diálogo falado, redigido em dialecto ático, mas com cantos líricos matizados de dorismos ou de edismos); depois, foi escrito em latim, mas num latim que vai da língua falada ainda arcaica no tempo de Plauto — no fim do século II a. C. — até à língua poética, em grande parte literária e artificial, dos coros inseridos por Séneca nas suas peças.

Por fim, se este teatro é formado essencialmente por dois grandes tipos, a tragédia e a comédia, aos quais se junta, vê-lo-emos, o drama satírico, conhece

também outras formas. Antes da tragédia, o teatro grego conheceu o ditirambo, declamação lírica apresentada a um público por um coro, com acompanhamento musical, evocando os feitos de Dionísio e de outros deuses e heróis e que, em certa medida, dava uma interpretação mimada. Temos também conhecimento dos nomes de diferentes tipos de representações mimadas e cantadas das quais ignoramos quase tudo, chamadas *lisidodia, simodia, magodia, hilarodia.* Não são géneros verdadeiramente literários, isto é, obras cujo texto tenha existência independentemente da representação, mas divertimentos líricos que contribuiram certamente para a formação do mimo, género que sobreviveu por muito tempo à decadência da tragédia e da comédia.

Em Roma, por fim, desenvolveu-se um tipo de comédia popular, as atelanas (assim chamadas segundo a *villa* de Atella, na Campânia, que passava por ter sido a sua primeira pátria), que foram extremamente florescentes, a par dos dois grandes géneros tradicionais. O drama satírico não tem praticamente existência em Roma.

Estas formas menores de teatro, de que algumas parecem ter uma origem oriental, nomeadamente síria, não deixaram vestígios, o que é natural, pois a sua característica essencial era apresentar um espectáculo e não textos. Dependiam da mímica, da livre gesticulação ou da dança orientada, do canto, da música. Recorriam aos disfarces, às mascaradas. São as origens populares do teatro «nobre», que, sem elas, não teria sido o que foi.

Nesta perspectiva, distinguimos facilmente os limites dos nossos conhecimentos, mesmo quando se trata do teatro literário, conservado pelos textos. Estes não são senão uma parte da obra dramática, o núcleo à volta do qual desabrochava a representação. Se quisermos ter uma ideia desta, temos de ir além do texto e recorrer a todas as informações, de todo o tipo, que o podem completar.

Primeiro, recorremos à arqueologia, que nos mostra, com alguma dificuldade, e frequentemente à custa de hipóteses inverificáveis, o local do espectáculo, permite-nos seguir a sua evolução ao longo dos séculos e informa-nos, pelo menos em parte, sobre os meios materiais disponíveis.

Além das escavações de teatro e das reconstituições que permitem, temos os monumentos figurados relativos à arte dramática. Segundo as épocas, a sua natureza é diferente; ora são vasos pintados, ora relevos ou pinturas murais (como em Pompeia), ou ainda estátuas ou estatuetas, ora, por fim, miniaturas, sobre manuscritos antigos (como os de Terêncio, nomeadamente). Mas como estes manuscritos não vão além do século V, ou quanto muito do IV d. C., não estarão eles muito afastados dos escritos de Plauto, de Terêncio, e ainda mais dos de Menandro ou dos de Ésquilo? Mesmo que reproduzam uma tradição anterior, não poderíamos depositar neles uma confiança total. O mesmo vale para os documentos provindo de Pompeia: tratar-se-á de representações retiradas da realidade contemporânea, isto é, italiana e da época imperial, ou de temas reproduzidos a partir de esboços de origem helénica?

As pesquisas sobre o que poderíamos chamar elementos materiais do drama: a mímica, os efeitos cénicos, a própria encenação, a dicção dos actores, a música e as danças, são ainda mais delicadas. Há que estudar testemunhos dispersos de historiadores, de gramáticos, de teóricos da oratória: de facto, existiram bem poucos historiadores antigos do teatro, de modo que as suas obras se encontram hoje perdidas, e não as conhecemos senão por citações esparsas, como, por exemplo, as que faz Ateneu, no *Banquete dos Sofistas*. Assim sendo, a imagem a que conseguimos chegar é lacunar, esquemática e mal situada no tempo.

Naturalmente, a maior parte da documentação é constituída pelos textos dramáticos conservados que

estudamos. Grande parte deles foi-nos transmitida graças a uma tradição manuscrita bastante enraizada, com graves lacunas, erros, transposições, retoques, que os actuais editores tentam denunciar. Mas, desde há aproximadamente um século, descobriram-se nos papiros egípcios importantes fragmentos de peças que, de outro modo, estariam perdidos, particularmente as comédias de Menandro, cuja obra começa a reviver para nós. Até então, não tínhamos, da chamada «nova» comédia ática (a de Menandro e dos seus contemporâneos e sucessores, do fim do século IV a. C. até meados do III), senão uma ideia difusa, aquela que nos foi dada pelas peças de Plauto e de Terêncio, que imitaram as de Menandro, de Difilo e de outros poetas da nova comédia. Agora, é-nos mais fácil seguir a evolução deste tipo, primeiro na Grécia, sob os reis que sucederam a Alexandre, depois em Roma, a partir da segunda metade do século III a. C. e até ao apogeu do género, aproximadamente um século mais tarde.

Infelizmente, não tivemos a mesma sorte com as tragédias. Conhecemos muito mal a evolução deste género ao longo do período helenista (após a morte de Alexandre). E, no entanto, um tal conhecimento seria precioso para podermos apreciar as condições em que nasceu a tragédia romana, a partir de 240 (aproximadamente) a. C. e para avaliar o que nesta é nacional, itálico, e o que foi importado artificialmente pelos poetas e imitado dos modelos gregos clássicos. Além disto, não possuímos das primeiras tragédias romanas senão alguns trechos pouco extensos, e pertencendo a obras, o mais das vezes, desconhecidas. A primeira obra trágica que nos foi dado conhecer na íntegra é a compilação de dez tragédias de Séneca, datadas de meados do século I d. C.

A história do teatro antigo reparte-se por zonas obscuras e zonas claras, entre as quais encontramos zonas de penumbra, e até de sombra completa; estas zonas são diferentes segundo os períodos e os géneros.

Simplificando um pouco, podemos estabelecer o seguinte quadro:

GRÉCIA

1) Do fim do século IV a. C. até cerca de 450: período arcaico. Aparecimento da tragédia e pré-história da comédia.

2) Entre a segunda metade do século V a. C. e o fim do século: apogeu da tragédia. Esplendor da comédia antiga (Aristófanes).

3) Entre o fim do século IV e meados do III: aparecimento e apogeu da nova comédia. Início da tragédia helenística.

ROMA

1) Antes do meio do século III a. C.: pré-história do teatro itálico e romano.

2) Entre meados do século III (240 a. C.) e meados do século II a. C.: tragédia arcaica; comédia arcaica (Plauto), seguida da «clássica» (Terêncio).

3) Entre o fim do século II a. C. e o começo do século I a. C.: classicismo da tragédia (na sua maioria, as obras perderam-se). Decadência da comédia. Aparição do mimo.

4) Entre a época de Augusto e a de Nero: desenvolvimento da tragédia literária, essencialmente recitada; depois, tragédia de Sénaca, de carácter altamente «elitista».

Será neste enquadramento histórico que tentaremos situar os factos conhecidos e as grandes obras que chegaram até nós e, na medida do possível, esclarecer as constantes fundamentais do teatro antigo, o que em si explica o seu antigo desenvolvimento e a sua glória ininterrupta do Renascimento até aos nossos dias.

Capítulo I

O LOCAL DO ESPECTÁCULO

É possível que, desde os tempos da civilização cretense, tenham existido «locais de espectáculo», a que os Gregos chamarão *theatron* (de *théan*, ver), e os romanos *theatrum*, se acreditarmos que, já então, as pessoas se distraíam vendo as evoluções de coros que dançavam verdadeiros bailados, cujo significado era religioso, simbólico ou simplesmente mimético. É possível, por exemplo, que bailarinos, desde o terceiro milénio a. C., tenham imitado, numa área rodeada de espectadores, as evoluções dos grous no céu, aves sagradas regressando para o reino de Apolo, no extremo Norte. Nos poemas homéricos, fala-se de espaços reservados, no interior das cidades, às danças que faziam parte das festividades oficiais. Esses espaços denominavam-se *choros*, termo que, na época clássica, mas já na língua de Homero, designava essencialmente os grupos de bailarinos. O *choros*, no seu sentido original, significa lugar sagrado; existe na «*ágora*» (a praça pública) de todas as cidades; é cercado, pelo menos na altura das cerimónias, por bancadas de madeira temporárias; este costume, que em Atenas durou até aos primeiros anos do século V a. C., encontramo-lo em Roma onde os mais antigos teatros eram temporários e construídos com madeira e desmontados após a repre-

sentação. Esta tradição manteve-se durante muito tempo por razões políticas: o primeiro teatro permanente em Roma foi o que Pompeu mandou edificar no Campo de Marte, e que foi consagrado em 55 a. C. Até lá, o Senado tinha-se recusado a dotar a cidade dum teatro de pedra, considerando que os Romanos não deveriam imitar os Gregos, que passavam muito do seu tempo no teatro, daí resultando o seu amolecimento!

O mais antigo local de espectáculos em Atenas é provavelmente o teatro de Dionysos Eleuthereus, Dionísio de Elenteras, a aldeola da Beócia que foi incorporada na Ática no século VI e passava por ser o local de nascimento do deus. Este teatro estava situado na encosta sul da Acrópole. Era constituído por um espaço circular, o «*Choros*», mais frequentemente chamado «*orchestra*», onde se dançava e cantava os ditirambos em honra de Dionísio, que ali tinha um templo e um bosque sagrado. Os espectadores tinham os seus lugares na encosta da colina, que parece ter sido arranjada para receber as bancadas de madeira de que falámos. Esta disposição, que colocava os teatros nas encostas duma colina e utilizava a paisagem para evitar construções demasiado importantes e dispendiosas, encontramo-la no teatro de Siracusa, que ainda existe e continua a servir de local de espectáculos. O teatro de Siracusa, escavado na rocha, data provavelmente do reinado de Hierão I, isto é, do segundo quartel do século V a. C., e é, quando muito, contemporâneo de Ésquilo. A preocupação de tirar o melhor partido dos recursos que o terreno oferecia para instalar o *theatron* fez com que os arquitectos adoptassem planos muito diversos; assim mesmo em Atenas, outro local de espectáculos, o *Lenaion*, onde se celebravam as festas de Dionísio «no pântano» *(en Limnais)*, apresentava uma *orchestra* não circular, mas rectangular e, no burgo ático de *Thorikos*, o teatro tinha a forma de um rectângulo, cujos lados menores eram arredon-

dados e a *orchestra* formava um rectângulo quase perfeito (fig. 1).

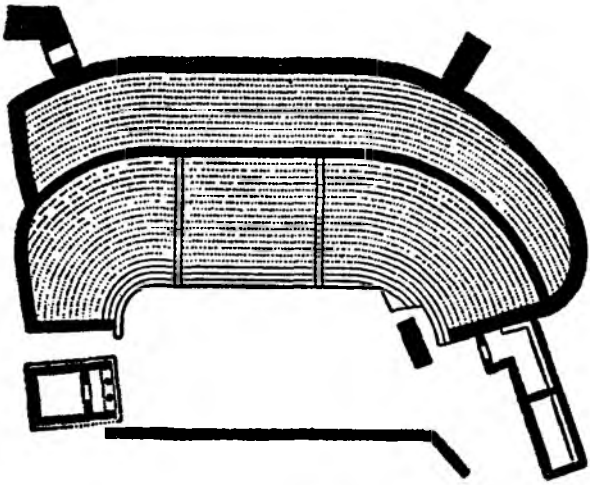

Fig. 1 — O teatro de Thorikos (segundo M. Bieber, *The History os The Greek And Roman Theather*, Princeton, The University Press, 1961)

Os mais antigos teatros gregos compreendiam somente a *orchestra* e o local em que se agrupavam os espectadores — a que os Romanos chamaram *cavea*, termo que manteremos aqui por comodidade. Não existia nenhuma tribuna, nenhuma plataforma, nenhum espaço sobrelevado destinado aos actores. Isto só mais tarde aparecerá, fruto de uma longa evolução. Actores e membros do coro misturavam-se na *orchestra:* distinguiam-se pelos trajos e, muito particularmente, pelo facto de os actores calçarem sapatos de sola espessa, o coturno, parecendo assim mais altos do que os coreutas. Neste teatro primitivo, não parece ter existido «*skéne*», isto é, uma «barraca» construída atrás da «*orchestra*» (em relação aos espectadores) e servindo de pano de fundo ao espectáculo. Actores e coreutas preparavam-se afastados dos olhares do público e entravam na *orchestra* em longa procissão, que formava como que um prólogo ao espectáculo.

Ao longo do século V, começaram a construir-se *skenai*, que, primeiro, foram simples barracas provisórias e, mais tarde (sem dúvida, no fim do século), construídas com pedra. Estas *skenai* permitiam instalar os cenários. Para as tragédias, que punham em cena reis e heróis, o cenário representava, naturalmente, a fachada de um palácio. Podemos imaginar esta com diversas disposições: ora uma porta central com um frontão sustentado por duas colunas, ora uma porta simples entre duas avançadas e, naturalmente, outros arranjos são possíveis.

Desde a origem, no centro da *orchestra*, erguia-se, um altar, a *thymële* (termo com significado obscuro e aplicado a realidades diferentes, mas que, nos teatros, designa o altar onde se oferecia o sacrifício ritual a Dionísio). Deste modo, progressivamente, o local do espectáculo veio a ter por si um valor evocatório: não era só o local onde se executavam danças e onde se representava uma história de tempos passados, era o próprio local da história, um apoio para a imaginação do espectador, um «lugar encantado».

Ao longo do século IV, a *skéne* complica-se. Em vez de um simples edifício rectangular, com a fachada lisa, tem-se (a partir de 350?) um conjunto, no qual a *skéne* era completada por dois avançamentos, um em cada extremidade: os *paraskénia*, dois pavilhões entre os quais se desenrolava a acção, enquanto que o coro permanecia na *orchestra* (fig. 2). Até à época helenística, os actores e os coreutas estavam, de qualquer modo, no mesmo plano, mesmo se a introdução dos *paraskénia* visava isolar os primeiros e criar uma oposição entre a acção propriamente dita e os cantos líricos.

Uma nova etapa na evolução do teatro foi a introdução do que hoje chamamos o palco, isto é, um estrado sobrelevado onde evoluíam os actores. Temos a felicidade de possuir os restos dum dos primeiros teatros (talvez o mais antigo) onde aparece esta inovação, o

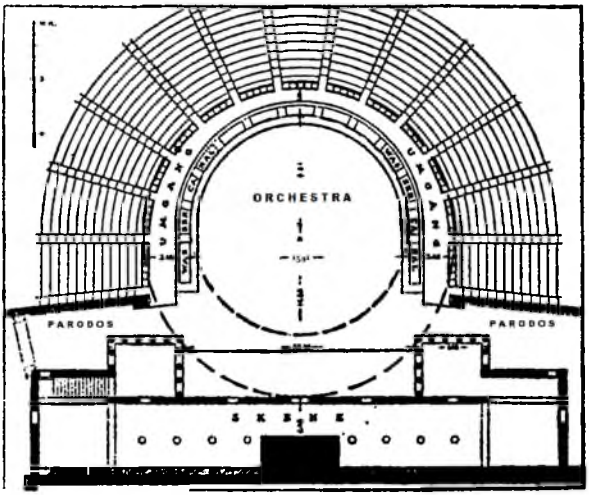

Fig. 2

teatro da cidade de Priene, na Ásia Menor; este teatro data de 340 a. C., e, numa cidade, que foi então inteiramente construída segundo um novo plano regulador, foi possível erguê-lo sem depender de edifícios anteriorres. Como em Atenas, para instalar a *cavea*, escavou-se uma colina. A *orchestra* já não é um círculo perfeito, mas tem agora a forma de uma ferradura. Primitivamente, a *skéne* era ainda um edifício provisório, mas, no princípio do século III (isto é, aproximadamente cinquenta anos após a construção do teatro, na sua forma originária), construiu-se uma *skéne* de pedra (sem *paraskénia*), com dois pisos e apresentando face à *cavea* um avançado de um só piso, sobre todo o comprimento. Assim, o telhado (em terraço) deste avançamento, bastante sobrelevado em relação à *orchestra*, forma um longo estrado: é o *proskénion*, equivalente do «palco» nos nossos actuais teatros tradicionais (fig. 3). O segundo piso da *skéne* constitui um pano de fundo e serve de apoio ao cenário. Actores, sobre o terraço do *proskénion* (designado *logéion*, porque é daí que eles falam), e coreutas na *orchestra*, encontram-se separados por uma dife-

rença de nível que atinge mais ou menos 2,80 m. Esta inovação teve uma grande consequência: consagra, antes de mais, a evolução produzida na tragédia e na comédia, como o testemunham o teatro de Eurípides e o de Menandro. O coro participa cada vez menos na acção. Não está mais — literal e metaforicamente — no mesmo plano dos actores. Depois, aquela inovação dá lugar a uma decoração mais rica e mais complexa, tendência que os teatros da época romana demonstrarão, que continuará até ao fim da Antiguidade. Finalmente, a sobrelevação da *skéne* isola ainda mais o teatro do resto da cidade e da paisagem envolvente. Por certo que o teatro não é ainda um recinto fechado, mas tende a vir a sê-lo.

É possível que a disposição assim criada, com o aditamento do *proskénion* à *skéne* tradicional, tenha sido sugerido por certos tipos de casas privadas na arquitectura oriental, onde os terraços são, e sempre foram, um importante elemento da paisagem urbana. Mas é muito duvidoso que se tenha querido, com a introdução do *proskénion*, imitar esta paisagem: se o *proskénion* e o seu terraço mais não são do que um cenário, isso só seria válido para a nova comédia, em que a acção se desenrola numa cidade; pelo contrário, a tragédia estaria totalmente deslocada.

O teatro de Priene foi só o primeiro de uma série muito numerosa, de que temos exemplos em Delos, Éfeso, Erétria, Eubeia, Epidauro, Pérgamo, etc. Os teatros que já existiam foram modificados de acordo com os gostos da época, em datas variáveis, desde o princípio até ao fim do século III.

*

* *

É difícil imaginar hoje os pormenores da encenação, tanto do teatro clássico, sem *proskénion*, como do teatro helenístico, em que os actores estavam separados dos coreutas. Certamente, os textos das tragédias

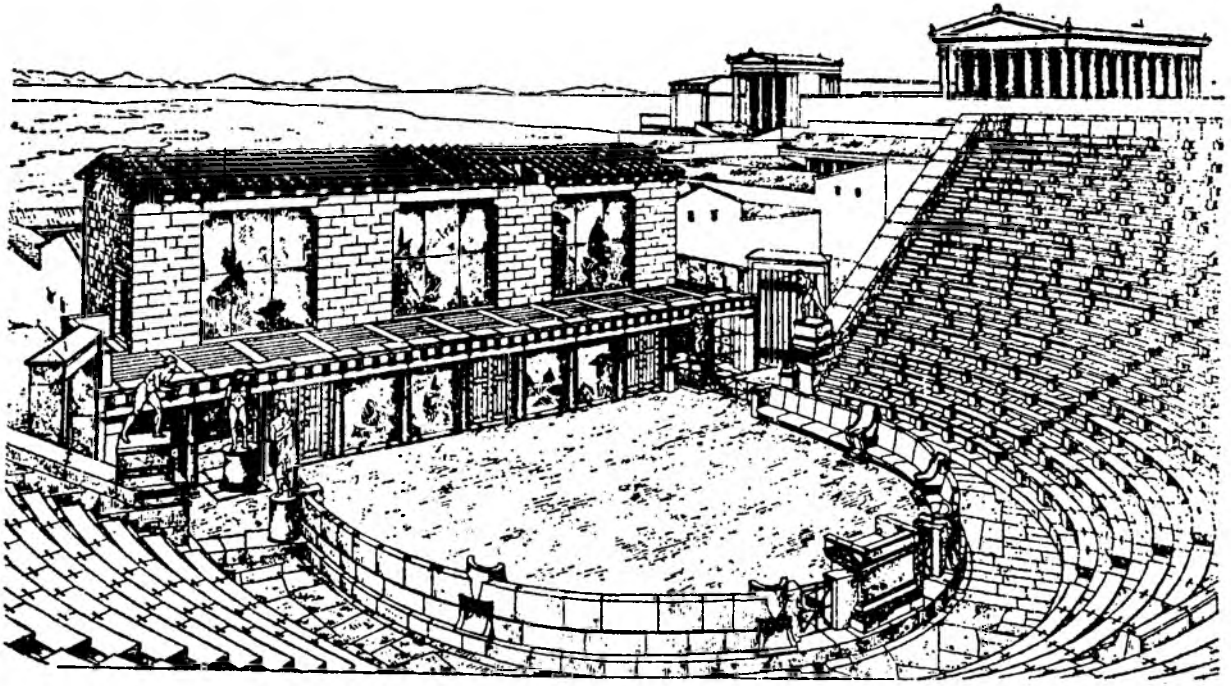

Fig. 3 — *Skéne* e *Proskénion* do Teatro de Priene

fazem alusão ao local em que se desenrola a acção, falam de templos, de palácios, de paisagens. Mas em que medida o cenário ajudava a imaginação dos espectadores? Quando se tratava do vestíbulo de um palácio ou de uma praça pública, o esforço não era muito grande, como dissemos. As coisas complicavam-se mais a partir do momento em que se tentava sugerir uma paisagem. Para resolver este problema, utilizou-se, desde meados do século V, painéis, sobre os quais estavam representadas perspectivas: segundo a tradição, foi Sófocles o primeiro a recorrer a este artifício. Estes painéis eram colocados à frente da *skéne*, e podiam ser mudados antes de cada tragédia ou de cada comédia.

Existia ainda um outro tipo de cenário que consistia em prismas triangulares de madeira, com a altura da *skéne* e colocados em cada uma das suas extremidades. Estes prismas, chamados *periaktoi*, eram móveis e giravam sobre o seu eixo, apresentando ao público uma face de cada vez, escolhida de acordo com o local que se queria evocar.

Mais complicado era o *ekkykléma*, que temos de conceber como um elemento móvel sobre um eixo, ou como uma carreta sobre rodízios. Este *ekkykléma* destinava-se a pôr em cena um acontecimento que devia ter lugar no interior dum palácio, frente ao qual decorria a tragédia. Para isso, a porta central da *skéne* abria-se e via-se aparecer como que uma parte (do espaço) interior, até então dissimulada. Por exemplo, seria Fedra estendida sobre o seu leito, esgotada pelo amor que sentia por Hipólito; ou seriam os cadáveres dos filhos de Héracles, que o pai acabara de massacrar no interior do palácio. Isto apresentava várias vantagens: por um lado, era possível não mostrar ao público espectáculos excessivamente atrozes, ou impossíveis de representar realmente (como a degolação de um ser humano), mostrando contudo o resultado dessa acção; por outro lado, uma vez obtido o efeito, o *ekkykléma* mudava ou

era levado para dentro da *skéne*, a porta fechava-se, ficámos de novo frente ao palácio, no exterior, com o resto da plebe.

As tragédias (e também a comédia antiga) utilizavam imenso as aparições, divinas ou demoníacas. A representação dramática, levando à cena o mundo dos heróis e dos deuses, estabelecia de certa maneira uma comunicação entre a terra, onde habitavam os mortais, e o céu, domínio dos deuses do Olimpo, e também o universo subterrâneo das divindades infernais e dos mortos.

Quando havia que fazer intervir uma divindade do Olimpo, utilizava-se uma «máquina» *(mechané)* que transportava um actor pelo ar e, ou o colocava na *orchestra* (ou no *logéion*, no teatro helenístico), ou o elevava e fazia desaparecer atrás do telhado da *skéne*. Esta máquina era uma espécie de guindaste que punha em movimento um cabo que passava por cima da *skéne*. Mas, claro está, estas máquinas de madeira desapareceram todas. Quando não se queria baixar a divindade entre os mortais, contentavam-se com erguer o actor até ao cimo da *skéne*, atrás desta, e de lá, ele arengava para outros actores e os espectadores. O telhado da *skéne* transformava-se então naquilo que chamavam um *theologéion*, a «tribuna dos deuses».

Para as aparições infernais, supostamente provenientes das entranhas da terra, utilizavam uma passagem subterrânea escavada por baixo da *orchestra*, como se vê no teatro de Erétria, desembocando no centro desta. Os arquitectos chamaram a este subterrâneo «as escadas de Caronte». Era por aí que apareciam os fantasmas, as Fúrias, a divindades dos Infernos.

Se a encenação das tragédias nos parece bem pouco realista e sujeita a uma grande número de convenções, a nova comédia, ao contrário, presta-se mais facilmente a cenários e a efeitos cénicos próximos da realidade. Pelo menos, quando a acção se desenrola numa praça pública para a qual bastavam duas ou três casas. Era

mais fácil preparar, ou os *paraskénia,* quando os havia na *skénia,* ou a parede do andar superior à *skéne* quando havia um *proskénion,* e dar-lhes o aspecto de uma rua. As dificuldades surgiam quando, como no *Díscolo* de Menandro ou no original do *Heautontimorúmenos (O homem que se castiga a si mesmo)* de Terêncio, a cena representava uma paisagem, com um campo onde uma das personagens, supostamente, cavava a terra. O mesmo se diga, aliás, da comédia grega imitada por Plauto no *Rudens,* em que a acção se passa à beira-mar. Para tais comédias, devia utilizar-se os cenários móveis, os painéis pintados e os *periaktoi.*

*

* *

Em Roma, a história do «lugar teatral» é sensivelmente mais simples, na medida em que os teatros da Roma republicana e imperial receberam a herança do teatro helénico. Mas os Romanos não a aceitaram sem profundas modificações, cujas causas não nos parecem claras.

Os mais antigos espectáculos apresentados em Roma não foram «dramas», tragédias ou comédias, mas corridas de carros que se realizavam no Grande Circo. Quando se introduziram os combates de gladiadores, em 264 a. C., os primeiros realizaram-se numa praça pública, o *Forum Boarium,* entre o monte Palatino e o Tibre. Sabemos, ainda, que se utilizou para esse efeito a parte Norte do Forum, nas redondezas do *Comitium.* Como em Atenas, durante o período arcaico, erguiam-se na ocasião bancadas de madeira temporárias. Mas quando, em 364 a. C., se decidiu mandar vir da Etrúria bailarinos, músicos e mimos, e organizar aquilo a que se chamou jogos cénicos *(ludi scœnici),* foi necessário encontrar um local para os realizar. Com efeito, enquanto que os combates de gladiadores eram jogos privados, organi-

zados por particulares para honrar um morto da sua família, os jogos cénicos eram organizados pelo Estado e distinados, antes de mais, a distrair os deuses — como as corridas de carros. Ora, o local de tais jogos era, tradicionalmente, o Grande Circo situado entre os montes Palatino e Aventino. Foi pois ali que se ofereceram aos romanos as primeiras representações «cénicas» — que não eram ainda, vê-lo-emos, verdadeiras peças de teatro.

O nome dado a estes jogos «cénicos» é significativo: deviam realizar-se de frente para uma *skéne*, e os espectadores, em vez de rodearem, como para os jogos ordinários do circo, o local do espectáculo, encontravam-se todos do mesmo lado dessa barraca (em latim, *scæna*). Isto implicava também que os cantores, os bailarinos e os músicos se apresentassem frente a essa barraca, muito provavelmente sobre um estrado sobrelevado. Uma disposição como esta era familiar a todos os Italianos, desde há séculos. Servia para representar as comédias populares que floresceram na Itália meridional, talvez sob influência das colónias gregas, como Tarento, Nápoles, etc., e os Etruscos adoptaram-na, evidentemente. Como é natural, quando as representações regulares, adaptadas de originais gregos, se substituíram aos jogos cénicos primitivos, o local do espectáculo manteve-se o mesmo. Isto fez com que Roma nunca tenha conhecido o teatro grego clássico, com uma *orchestra* onde actores e coreutas se encontravam misturados, nem mesmo o teatro helenístico, com o *proskénion* que os separava. Os coreutas, quando os havia (imitando-se os modelos gregos), actuavam sobre o palco sobrelevado, com os actores, e os espectadores foram instalados na *orchestra*, que perdeu a sua primeira função. Aí se dispunham lugares para as principais personagens da cidade, os senadores e os cavaleiros.

O palco do teatro romano é mais comprido que o *proskénion* helenístico, situa-se no diâmetro da *cavea*, e a antiga *orchestra* é reduzida a um semicírculo. E este

maior comprimento acarreta consequências para a encenação: deste modo, torna-se mais fácil introduzir apartes, estando os actores separados, se a encenação o exige, por uma distância bastante considerável, encontrando-se um numa extremidade do palco e outro na extremidade oposta. Mas, como nos teatros que se construíram um pouco por toda a Itália, desde a Sicília à Úmbria, a partir do século II a. C., inspirados nas formas arquitectónicas gregas, a *orchestra* não se destina mais a receber o coro, tornando necessário que o palco onde ele deverá actuar ao lado dos actores — e que em latim se chama *pulpitum* — seja também mais longo.

Ao mesmo tempo, a parede de fundo — a da antiga *skéne* — embeleza-se mais, vindo a ser o que os arquitectos romanos chamam a *fons scænæ*, a fachada da *scæna* (no sentido primitivo de *skéne*). Esta fachada, de que conhecemos vários exemplos do período imperial, apresentava determinadas partes obrigatórias. Assim, devia comportar três portas verdadeiras, pelo menos — por vezes, encontram-se cinco. A porta central é chamava «porta real», porque supostamente permite a entrada no palácio do rei; as portas laterais chamam-se «portas dos hóspedes» e dão para os aposentos dos hóspedes. A fachada do palco compreende ainda vários pisos, perfurados de nichos, guarnecida de séries de colunas e de diversos pavilhões. Estas fachadas constituem um dos temas decorativos favoritos dos pintores romanos a partir da época de Nero. Estes grandes cenários permitiam espectáculos magníficos, e atingiram o seu maior desenvolvimento numa época em que a tragédia e a comédia «literárias» se encontravam em total decadência, mas em que o mimo e as declamações acompanhadas de música, alternando com cantos, arrastavam multidões.

Capítulo II

A FORMAÇÃO DOS GÉNEROS DRAMÁTICOS

Os três grandes géneros dramáticos, na Grécia e em Roma, foram a tragédia, a comédia e o drama satírico, este último usado quase exclusivamente na Grécia. Os três nasceram no mundo helénico e foi em Atenas que se representaram as peças que levaram os três géneros ao mais alto grau de perfeição. Gostaríamos de saber como se formaram e conseguiram ser aquilo que conhecemos. Infelizmente, os primeiros tempos da sua história são muito obscuros, e ficamos reduzidos a formular hipóteses que dão mais ou menos conta dos factos conhecidos. Apesar de a tragédia, a comédia e o drama satírico formarem aparentemente um todo inseparável, não é de modo nenhum certo que tenham os três uma mesma origem, e que possamos justificá-los da mesma maneira.

Já os Gregos, segundo Aristóteles, não estavam de acordo sobre a pátria da tragédia, nem sobre a da comédia; as gentes de Mégara chamavam a si a comédia, enquanto os Dórios do Peloponeso sustentavam ter inventado a primeira. Embora Aristóteles pareça não dar muita importância ao que considera evidentemente como uma disputa entre cidades rivais, é muito provável que esta tradição reproduza ao menos um aspecto

da verdade. Não é de modo nenhum obrigatório que a tragédia e a comédia tenham nascido no mesmo meio, que sejam, em certa medida, gémeas. Certos indícios permitem, pelo contrário, pensar que na sua origem tivessem funções diferentes, no seio de sociedades diversas.

Na época clássica, vemos as duas — e ainda mais o drama satírico, que é uma espécie de tragédia burlesca, em que o coro é formado por sátiros, companheiros de Dionísio — ao serviço deste deus. Mas é verosímil que esta tenha sido uma evolução secundária ou, pelo menos, que a tragédia e a comédia não sejam somente procedentes do ritual dionisíaco.

Diversos testemunhos, um do Sólon, outro de Heródoto, deixam vislumbrar que a primeira tragédia foi inventada não em Atenas, mas em Sícion, no Peloponeso, que tinha por tema os infortúnios de Adrasto, o herói lendário que tinha um santuário na *ágora* da cidade, e que esta tragédia foi obra do poeta Aríon (que viveu no século VII a. C.). Esta «tragédia» devia revestir uma característica altamente lírica, pois Aríon foi um dos primeiros poetas líricos da Grécia; mas não podia tratar-se dum puro e simples ditirambo, um «hino» cantado por um coro. Teríamos aqui, já, uma das tragédias com uma só personagem, como o será ainda a tragédia de Ésquilo, dois séculos mais tarde. Heródoto conclui dizendo que o tirano de Sícion, Clístenes, «restituiu os coros a Dionísio».

Sejam quais forem os factos históricos sugeridos, mais do que elucidados, por estes testemunhos, reconhecemos, desde esta época, uma das características essenciais da tragédia grega, a de ser a evolução de um ou (mais tarde) vários heróis lendários, que parecem sair do mundo subterrâneo para reaparecerem entre os vivos, durante a festa. Vemos também que a tragédia nascente compreende uma «*mimésis*» — uma parte mimada por um actor, que representa o herói em

causa — e uma parte coral, cantada segundo a tradição do ditirambo. Será por acaso que Dionísio é o deus que visitou o Inferno e que é considerado como capaz de vencer a morte? É este o aspecto SOB O QUAL o apresentará Aristófanes, na comédia *As Rãs*. Poderemos imaginar que Dionísio, divindade da salvação, tenham servido de patrono às verdadeiras evocações dos Mortos que são as tragédias? Sem dúvidas uma tal razão não teria sido por si só suficiente. É possível que os ritos dionisíacos, com o que eles compreendiam de danças e cantos, tenham atraído para si todas as celebrações originalmente dedicadas a heróis nacionais. Mas, como já foi notado, a tragédia nunca teria podido nascer, de qualquer modo espontaneamente, dum ritual religioso: uma tragédia é uma obra literária, que não se destina a adorar um herói, mas a apresentar uma situação humana, aumentada pela perspectiva heróica. Os elementos poéticos que a compõem foram-lhe oferecidos pela tradição; a síntese que opera com eles é original e fecunda.

Uma das características essenciais, talvez a mais essencial, da tragédia grega, tal como a conhecemos (isto é, após uma evolução já notável), reside no facto de ela utilizar, como temas, narrativas lendárias, mas não mitos. Não é um teatro sagrado; as personagens do drama são mortais, e o divino, quando intervém, ocupa o lugar que lhe é concedido na cidade. O tempo em que a acção se passa é um tempo *histórico*. Mesmo Prometeu, na peça de Ésquilo, vive a sua imortalidade no tempo, e não no meio sem dimensões perceptíveis que é aquele em que se situam vulgarmente os mitos cosmogónicos. A maioria das vezes, as personagens da tragédia pertencem à história humana: Édipo e os seus filhos, Atreu, Tiestes, Agamémnon e todos os combatentes do ciclo troiano são considerados pelos gregos como personagens históricas. Mas, simultaneamente, não são mortais como os outros: frequentemente descendem

duma divindade, como o ensinavam os poetas épicos, e são considerados os antepassados adorados por uma cidade ou uma família. Pertencem à raça dos reis e dedica-se-lhes um culto. Por conseguinte, são semi-deuses, sem deixarem de ser humanos.

* * *

Não podemos, infelizmente, dar uma explicação clara nem satisfatória do termo tragédia. Não basta notar que a palavra contém dois elementos, em que um é a palavra «bode» *(tragos)* e o outro a palavra «canto» *(odé)*. Como encaixar estas duas palavras? É pouco provável que se deva pensar que os coreutas da tragédia primitiva se vestissem com a pele de um bode, ou que estivessem disfarçados de sátiros (que, segundo certas tradições, são monstros metade homens, metade bodes). A hipótese mais provável é a que tem sido defendida frequentemente desde a Antiguidade: o *tragoidos* seria o poeta concorrendo para ganhar o prémio da melhor tragédia; e este prémio era (pensa-se) um bode, que o vencedor devia sacrificar imediatamente a Dionísio, para lhe agradecer a sua vitória. Sabe-se — isto pelo menos é seguro — que o bode era a vítima preferida do deus.

Mas, se assim é, esta palavra não pode ser primitiva; só pode datar da época em que a tragédia foi integrada no ritual dionisíaco e, como observou correctamente a Sra. de Romilly (*La tragédie grecque*, p. 13 e segs.), isso só aconteceu «quando as improvisações religiosas, donde ela acabaria por sair, foram entregues e reorganizadas por uma autoridade política apoiada no povo». Assim, a instituição dos concursos de tragédias e o advento do género em si no ciclo das festas da cidade seriam o resultado de duas causas interligadas: uma causa literária, que foi a descoberta por um poeta

genial (sem dúvida, Téspis) das possibilidades do género e, ao mesmo tempo, uma causa política, o desejo dos tiranos de dar ao povo festas em que se forjaria a unanimidade da cidade.

Os tiranos, por outro lado, só podiam ser levados a favorecer a tragédia, isto é, um género que exaltava o poderio dos reis e dava uma forma política ao diálogo entre eles e os seus povos. Não há quase nenhuma tragédia grega que não levante de facto um dos problemas do poder: o da sua legitimidade, por exemplo, ou da sua legitimação pela prática de uma virtude «nobre». E assim o será ainda para as tragédias de Séneca que apareceram — será uma coincidência? — numa Roma onde renascia uma realeza. Separados por séculos, os *Persas* de Ésquilo e o *Agamémnon* ou o *Tiestes* de Séneca tocam-se.

O primeiro poeta trágico a quem este título é atribuído é uma personagem chamada Téspis, originário, dizem-nos, de Metimna, cidade de Lesbos, que também era a pátria de Aríon: ganhou o prémio para a melhor tragédia, instituído pela primeira vez em 534 a. C. (aproximadamente), quando as Grandes Dionisíacas foram reorganizadas por Pisístrato, em Atenas. Aparentemente, Téspis retomou e «aperfeiçoou» a inovação do seu compatriota Aríon, fazendo representar um poema que consistia num diálogo entre um actor e um coro (a palavra grega para designar actor é *hypocrites:* «aquele que responde») e evocando uma lenda, isto é, na perspectiva antiga, um marco da história heróica.

Téspis passa também por ter introduzido o costume de mascarar os actores, e, sobre este ponto, também nos interrogamos. Porquê máscaras? A explicação mais simples é talvez o desejo de o actor dissimular o seu próprio rosto e revestir melhor a personalidade da personagem que devia representar que, já lendária, não pertence mais ao mundo dos simples mortais. Esta mudança de personalidade é talvez um dos pontos que

permitem estabelecer uma conexão entre a «tragédia» primitiva e o ritual de Dionísio que, efectivamente, favorecia o êxtase e o esquecimento de si próprio, através dos transportes da música e da dança.

Dizem-nos, por fim, que Téspis, actor ambulante, ia de cidade em cidade com os seus coreutas, transportando numa carroça os acessórios necessários às suas representações. A «carroça» de Téspis teria sido, deste modo, a primeira *skéne*, a primeira barraca instalada, temporariamente, ao lado do *theatron* de Dionísio, em Atenas. Mas a lenda envolveu Téspis, e muitos dos pormenores relatados a seu respeito são provavelmente fruto da imaginação. No entanto, Téspis parece ter uma base histórica e é, sem dúvida, a ele que temos de atribuir a origem da tragédia ática.

No começo, Téspis era o único actor da tragédia que representava. Ésquilo, introduziu um segundo actor, que lhe dava réplica. O diálogo estabelecia-se então não só entre o coro e o único actor, mas também entre os dois actores. A partir de 449, houve três actores. Isto não implicava que não houvesse mais de três papéis, no máximo, numa tragédia; mas um mesmo actor interpretava vários, o que não levantava qualquer dificuldade, visto os rostos estarem escondidos por máscaras. Mas era necessário também que os actores, entre duas cenas, em que apareciam com papéis diferentes, tivessem tempo de executar a transformação (o que faziam na *skéne*). Esta necessidade impunha ao poeta a submissão a determinadas regras para a elaboração da sua peça, assim como a introdução de lances de teatro, regrando convenientemente as entradas e as saídas das personagens.

Não se pensará, pois, que o poeta dramático grego, trágico ou cómico, só se tinha deixado levar pela sua fantasia e a inspiração do seu génio. Ele é, antes de mais, um «artesão», um homem de ofício que aplica receitas lentamente elaboradas. Mas o génio só é incom-

patível com a facilidade; nunca o foi com os constrangimentos.

*

* *

O drama satírico está mais directamente ligado ao culto e à lenda de Dionísio porque os sátiros fazem parte do seu séquito. Imaginamos facilmente que os coros de sátiros tenham podido entoar cânticos em honra do seu divino senhor; mas é talvez imprudente pensar que tais representações possam ser muito antigas e precedam a própria tragédia. A hipótese inversa poderia muito bem estar mais próxima da verdade. Se o que cremos reconhecer das origens da tragédia está correcto, é pouco provável que esta seja um drama satírico em que os coreutas primitivos tenham sido substituídos por simples mortais. O coro do drama satírico está muito perto do da comédia antiga, onde os coreutas (em Aristófanes) ora são vespas, ora rãs, ora aves. Por outro lado, a tragédia é um género sério, enquanto que o drama satírico apresenta um carácter licencioso e paródico. As lendas que aí são tratadas são as mesmas que na tragédia, mas são-no com um espírito completamente diferente. Os heróis são, no drama satírico, voluntariamente ridicularizados. Só possuímos, é verdade, um único drama satírico completo, *O Ciclope*, de Eurípides, mas chega, com mais alguns fragmentos de outras peças, nomeadamente *Os batedores*, de Sófocles, para nos dar uma ideia deste género. O ciclope trata de uma lenda odisseica, a história de Polifemo e de Ulisses, mas Eurípides acrescentou-lhe vários pormenores divertidos; por exemplo, Sileno, que se parece, diz-se, com um «criado de comédia», mas um criado bêbado. O coro não deixa de denegrir a reputação de Helena. Menelau é aqui tratado de «simplório». Ulisses aparece como um mentiroso e uma «matraca sonora». E o poeta diverte-se com a glutonaria

da personagem principal, o Ciclope, afinal joquete dos sátiros, uma vez que perde a vida.

O drama satírico era representado nas Dionisíacas Urbanas (no mês de *Elafebólion*, correspondente a Março e princípio de Abril), como quarta peça de cada tetralogia. Uma tetralogia compunha-se de três tragédias e de um drama satírico, cabendo a cada poeta a representação de uma. A tetralogia terminava então, depois das peças sérias, com a representação de uma peça divertida, que desfazia a impressão de tristeza ou de angústia deixada pelas tragédias. Pensaríamos antes que o drama satírico, introduzido deste modo nos festivais, em Atenas, foi, senão inteiramente criado, pelo menos, desenvolvido a partir das tragédias e segundo o seu modelo. É possível que os elementos de tais dramas tenham sido fornecidos pelo ritual dionisíaco, pelos ditirambos que se apresentavam como evocações do cortejo que acompanhava o deus; mas nem todos os ditirambos eram confiados a coreutas disfarçados de sátiros.

Entre as tradições antigas relativas ao drama satírico, há uma que atribui a sua invenção ao poeta *Coirilos*, ou ao seu contemporâneo *Pratinas de Flionte*. Ambos viveram no tempo de Pisístrato e dos seus filhos, isto é, no fim do século VI a. C., no momento preciso em que o tirano de Atenas organizava os concursos dramáticos. Na verdade, estes autores mais não são para nós do que nomes (apesar de Ateneu nos ter deixado dois pequenos fragmentos do segundo), mas nada nos permite dizer que estes contemporâneos dos princípios de Ésquilo tenham tentado levar as representações dramáticas às «suas origens», mantendo os coros de sátiros. Esta teoria, frequentemente avançada, supõe que a tragédia tenha sido, na sua origem, uma parte do ritual dionisíaco, do qual pouco a pouco se desligou, ganhando vida própria. Ora, nada é menos seguro. Parece mais verdadeiro que a ligação das representações dramáticas com o culto de Dionísio tenha dado origem ao drama

satírico, em parte, talvez, como justificação deste patrocínio pedido ao deus.

*
* *

A história da comédia não é mais transparente do que a dos outros géneros. Etimologicamente, a comédia é «o canto de *Komos*», o cortejo barulhento que, sobretudo na estação das vindimas, percorria as aldeias cantando e dirigindo àqueles com quem se cruzavam gracejos licenciosos. Aristóteles testemunha que alguns autores faziam derivar esta palavra do termo grego designando aldeia *(kóme)*, etimologia certamente errada, mas reveladora, contudo: no pensamento grego, a comédia aparecia integrada no folclore das aldeias, um fenómeno essencialmente rústico.

De facto, só bastante tardiamente a comédia passou a integrar as festividades oficiais em Atenas: foi em 486 a. C. que um poeta cómico, chamado *Quiónides*, obteve do arconte encarregado dos jogos um coro para fazer representar a sua peça. Mas, antes desta data, existiram «comédias», ou antes festivais de carácter cómico, tanto nas aldeias da Ática como (e sobretudo) no país dórico, em Esparta, por exemplo, e em Mégara, bem como na colónia fundada na Sicília por originários de Mégara, *Megara Hyblæa*, situada a alguns quilómetros ao Norte de Siracusa. Estes divertimentos punham em cena personagens rústicas: ladrões de frutos ou de vinho, charlatães que se diziam capazes de curar todos os males. Esta comédia primitiva desenvolvera-se em Itália, em torno das colónias gregas; dava lugar a improvisações, chamadas *phlyakes* (falatórios), que exerceram grande influência sobre a comédia itálica e romana.

Aristóteles atribui, como origem, à comédia «os autores dos cantos fálicos ainda hoje em voga (cerca de 340 a. C.) em muitas cidades». Estes cantos fálicos são aque-

les que cantavam os participantes das procissões, que acompanhavam um *phallos*, símbolo da fecundidade masculina. Este ritual estava com certeza ligado à religião dionisíaca (os adoradores do deus sabiam que, na representação mística de Dionísio, figurava um *phallos* erecto), mas é pouco provável que toda a comédia antiga dele derive. Existiam outros tipos de *komoi*, cortejos rústicos, mais próximos da comédia antiga, e que dão conta, melhor que ele, das características desta. Foi A. Pickard — Cambridge (*Dithyramb, tragedy and comedy*, 2.ª ed., p. 151 e segs.) que, muito correctamente, chamou a atenção para eles: são festas durante as quais os participantes se disfarçavam de animais, ou se apresentavam empoleirados num qualquer animal inesperado, ou traziam com eles, ou passeavam qualquer animal que de algum modo eram os seus substitutos. Tais procissões e danças encontramo-las um pouco por todo o lado nas sociedades humanas «primitivas», exprimem o sentimento de afinidade profunda que liga os homens e o mundo animal. Este sentimento de afinidade exprimia-se, por outro lado, num grande número de lendas: por exemplo, aquela segundo a qual os Mirmidões descendiam das formigas da ilha Egina, e muitas mais. Os pássaros, nomeadamente, passavam muitas vezes por seres humanos que tinham sofrido uma metamorfose, mas se recordavam do seu antigo estado.

Parece também que tais *komoi* tenham dado lugar a disputas (o que os gregos chamavam *agones*, lutas verbais) entre os participantes, divididos em dois campos. Os vencidos, enquanto que os seus adversários, mais felizes, permaneciam na cidade onde festejavam, iam em grupos pelas aldeias pedir que lhes dessem de comer, assegurando que isso «traria felicidade» aos dadores. Reconhece-se nisto uma prática universal dos ritos do carnaval rústico. Uma festa deste tipo supõe que as fronteiras habituais entre as diversas categorias, as espécies animais, os homens, as cidades e os sexos

sejam momentaneamente abolidas. A comédia é então uma festa de caos, prelúdio de uma reposição da ordem: mas esta não pode surgir senão da desordem. A comédia será sempre e em todas as formas, obstinadamente, uma representação dum mundo «às avessas».

No entanto, o *komos*, tal como o evoca A. Pickard — Cambridge, não é o único elemento que serviu para criar a comédia antiga. A ideia de utilizar estes ritos para criar peças contendo diálogos entre actores não nasceu com certeza em Atenas, mas na Dória, como afirma Aristóteles, seguindo a tradição segundo a qual as primeiras comédias teriam sido obra de *Epicarmo*, poeta que passou a sua infância em *Megara Hyblæa*, nos últimos anos do século VI a. C. Podemos considerar que a comédia antiga (a de Aristófanes, que estudaremos mais à frente) não apresenta ainda uma acção perfeitamente coerente, compondo-se de partes mal ligadas, e no interior de uma mesma parte encontramos vários «sketches» independentes da intriga, bastante frouxa, que os introduz. Ficamos com a impressão dum género «em formação». Uma comédia como esta sofreu, é claro, a influência do «mimo», isto é, de representações inspiradas na vida real, mas não é em si mesma, um «mimo», a imitação duma acção definida. A comédia virá a ser isto, mas somente no último estádio da sua evolução, com a nova comédia, que, já dissemos e repetimos, só apareceu no fim do século IV, cento e cinquenta anos, aproximadamente, após a associação de comédias às festas de Dionísio, no ciclo oficial ateniense.

Esta origem do teatro antigo, como resultando de forças e tradições que se fundem para criar um género literário com duas caras, o poema dramático, ora trágico, ora cómico, explica um facto que nos parece natural, mas que nem por isso deixa de ser bastante surpreendente, a regra muito tempo seguida segundo a qual toda a peça de teatro deve ser redigida em verso. Claro, há gerações que vimos surgir um teatro em

prosa; mas isto constituiu, na altura, uma inovação quase escandalosa, e o público considerou que os autores de tais peças se entregavam ao mais fácil. O teatro em prosa era o dos saltimbancos, dos «farsantes», que não possuíam nem talento nem cultura suficiente para compor peças segundo as regras da arte — e uma dessas regras era, precisamente, a linguagem poética.

No entanto, se reflectirmos, nada é mais oposto à realidade do que esta linguagem; o seu uso coloca de repente os actores num outro mundo que não o real, um mundo de constrangimentos, de artifícios, bastante parecido àquele em que se apresentam os cantores de ópera, que não se preocupam nada com a verosimilhança. Logo na poética de Aristóteles vemos que uma espécie de preocupação já está patente quanto a este tema: Aristóteles considera que a métrica do diálogo dramático, que no seu tempo é uma métrica jâmbica, foi escolhida porque era a da linguagem vulgar ou quase; a linguagem dramática não seria mais do que linguagem comum um pouco forçada. Esta explicação, bastante artificial, tem o efeito de opor a linguagem épica (em versos dactílicos, pouco convenientes ao ritmo natural da língua grega) à linguagem dramática, que imitaria o falar de todos. Dum lado, a linguagem dos deuses e dos heróis, do outro, a dos homens. Isto não dá conta do facto de os heróis das tragédias serem os mesmos da epopeia: Agamémnon, Heitor, Andrómaca e os outros. Na realidade, parece que a linguagem dramática se opõe à linguagem épica como a «falada» à «cantada», e que é uma diferença de tom e não de grau no real. O verso épico é recitado por um poeta (um *ædo*), que não participa na acção, e o seu canto manifesta-se por si, como as imagens num ecrã. O actor, pelo contrário, saiu do ecrã, conquistou a terceira dimensão, a densidade que lhe dá a presença e a realidade carnal. Mas nem por isso se tornou real. Continua a pertencer a um outro universo, o dos fantasmas. Move-se (no tea-

tro grego) no interior de um círculo encantado, a *orchestra,* um local de sortilégios, onde nada é quase parecido com o mundo quotidiano. A linguagem poética é como que o indício dessa irrealidade; está ali para avisar o espectador de que aquilo que vê está acima, ou ao lado, do real, que se situa num universo de arquétipos e, finalmente, de sonho. O teatro faz parte do mito, de que possui a função e faz o seu assunto. O ritmo poético encontra-se ali para relembrar, como acontece frequentemente nos sonhos, que o espectáculo não é totalmente verdadeiro, que se passa numa zona da consciência dominada pelo imaginário e, como o sonho, traz à alma a purificação que lhe é tão necessária. E, aqui, reencontramos Aristóteles, um dos primeiros a falar de *catarse* (a purificação) realizada pelo teatro, que liberta o espírito das suas paixões secretas dando-lhe os meios para delas tomar consciência. E isto é verdade não só para as almas individuais, mas também para sociedades inteiras: a poesia é então como um ecrã protector ou, se preferirmos, como um espelho inofensivo que separa o espectador do espectáculo e lhe permite ver este sem perigo.

Capítulo III

A TRAGÉDIA GREGA CLÁSSICA

A tragédia grega clássica, esperamos tê-lo demonstrado, não é o vestígio dum ritual arcaico, inspirado em crenças primitivas; não é também um sortilégio dirigido a divindades; é uma obra literária, submetida a certas obrigações e convenções impostas pela tradição e reagrupando em si várias formas de expressão particularmente susceptíveis de atingir o espírito e o coração dos espectadores atenientes. Acontece que esta tragédia não perdeu, ainda hoje, nem a sua força nem a sua beleza, mas isto não o deve às reminiscências dos tempos bárbaros que se imaginam e podem ver nela, como a utilização de máscaras e trajos estranhos, não o deve também às músicas discordantes e «primitivas» que, como bem se julga, a devem acompanhar nas reconstituições modernas; deve-o ao seu humanismo.

Possuímos essencialmente a obra trágica de três poetas: Ésquilo, Sófocles e Eurípides. O primeiro, nascido cerca de 525 a. C., fez representar a sua primeira peça cerca de 499. Morreu em 456. Sófocles é sensivelmente mais novo, visto ter nascido em 496 e morrido em 406: assistiu, pois, ao apogeu político de Atenas, mas também aos seus revezes e à sua decadência, após a guerra do Peloponeso. Eurípides nasceu cerca de 484 e morreu no mesmo ano que Sófocles; é, portanto, pra-

ticamente contemporâneo deste, mas a sua obra mostra uma poeta mais «moderno», mais sensível do que Sófocles às correntes contemporâneas do pensamento filosófico, então representadas sobretudo pela sofística, a arte de falar com subtileza e de reflectir sobre a condição humana: foi também filósofo, em dado momento da sua vida.

É verdade que existiam tragédias antes de Ésquilo, dissemo-lo; havê-las-á também depois de Eurípides, mas, por um lado, é difícil julgar obras desaparecidas, na sua quase totalidade, e, por outro lado, a obra destes três poetas fornece a matéria para estudos inesgotáveis e foi ela que exerceu a influência mais considerável tanto em Roma como nos modernos, directamente e indirectamente.

*
* *

A tragédia grega apresenta uma estrutura obrigatória, à qual permanecerá fiel até ao fim. Uma primeira característica consiste no contraste entre a expressão falada e a expressão lírica (salmodiada e cantada). Este contraste, distinguimo-lo no uso de métricas (isto é, no ritmos e de versos) diferentes. As partes faladas são, geralmente, em trímetros jâmbicos (ou em tetrâmetros trocaicos): estes ritmos, cujo elemento é o jambo (uma sílaba curta seguida duma sílaba longa) ou o troqueu (uma sílaba longa seguida de uma sílaba curta), está, com efeito, próximo do que é natural, espontâneo na língua. As partes líricas são escritas em versos muito variados. Os trágicos mais não fizeram do que retomar as leis e as tradições do lirismo coral, que é mais antigo que os géneros dramáticos, como relembrámos. Estes cantos, destinados a servir de textos a danças, conservam deste destino características bem marcadas. O manejo das estrofes responde ao desenvolvimento do coro

e reproduz as suas simetrias. Isto explica que os coros trágicos sejam compostos pelo que se chama as «estrofes» e as «antístrofes», assentando, umas e outras, numa mesma estrutura rítmica: mesmo número de versos, disposição idêntica dos metros e das sílabas. Por vezes, à estrofe e à antístrofe junta-se um «epodo», acompanhando uma nova evolução, diferente das que correspondem à estrofe e antístrofe. Sabe-se que o conjunto de estrofe, antístrofe e epodo, que formam uma «tríade», constitui a célula rítmica habitual das odes pindáricas.

Na sua forma mais antiga, a tragédia grega é, em grande parte, um canto lírico, composto em volta duma acção — por vezes, somente duma situação — dramática. Estes cantos líricos são de vários tipos, preenchem várias funções na peça. Aristóteles descreveu e denominou as diferentes partes da tragédia. Chama-se «prólogo» àquilo que precede a entrada do coro. À entrada do coro, chama-se *párodos;* é acompanhada dum canto, que se desenrola enquanto os coreutas penetram na *orchestra,* numa procissão solene. O *párodos* pode ser muito longo. No *Agamémnon* de Ésquilo, tem mais de 220 versos! Nesta peça, forma uma espécie de prólogo, no qual se evocam os acontecimentos antigos que explicam e anunciam o drama iminente. É o que poderíamos chamar «um situar» poético dos espectadores. Não se trata, com efeito, duma exposição, já que toda a gente conhce a lenda.

No decorrer da peça, existiam outros cantos de coro, os *stasima* (estásimos) isto é, cantos executados pelo coro desde a *orchestra,* e aí instalado e já não como para o párodo com o coro em procissão. Isto não significa que os coreutas estivessem imóveis; dançavam o que se chamou *emméleia,* uma dança, ou antes, uma marcha quase no mesmo lugar e fortemente ritmada. Normalmente, uma tragédia compreende vários estásimos, entre os quais se desenrolam os episódios. No fim da tragédia, durante a saída dos coreutas, executa-

va-se um canto chamado *éxodos* (saída), simétrico do párodo. Mas esta estrutura geral, que permanecerá válida para toda a história da tragédia e para a da comédia antiga, não esgota o papel do coro. Este intervém frequentemente, ao longo dos diálagos entre ele e uma das personagens, por vezes várias. Estes diálogos líricos tinham o nome do *commos*. O coro pode intervir e dialogar com um actor em trímetros jâmbicos: é então o chefe do coro, o *corifeu*, que fala (e não canta). Os diálogos líricos são diferentes: actores e coreutas servem-se, uns e outros, de metros líricos. Deste modo, no *Agamémnon*, encontram-se dois *commoi*, um que vai do verso 1072 ao verso 1177, é um diálogo entre Cassandra, a profetisa, trazida por Agamémnon como cativa para sua casa, e o coro; o outro, um diálogo entre Clitemnestra, a esposa de Agamémnon, e o coro (versos 1448 a 1576), após o assassínio do seu marido pela rainha.

Existem ainda outras partes líricas na tragédia grega: os cantos executados pelos actores, seja sob a forma de duetos (entre dois actores), seja como monódias (canto dum único actor). Tais cantos são muito raros no teatro de Ésquilo, há um em «*Prometeu*», e um outro exemplo na peça «*Os Sete contra Tebas*», ainda que não se tenha a certeza da sua autenticidade. Mas, depois, estes cantos multiplicam-se. Encontramos um na peça «*Édipo em Colono*», de Sófocles (o canto de Antígona, suplicando aos velhos de Colono para terem piedade do seu pai; versos 237-253), ou outro em «*Electra*» e na peça *As Traquinianas*. No teatro de Eurípides, são muito menos numerosas: Alceste, Medeia, Andrómaca, etc.

Esta evolução responde a uma tendência geral do teatro grego, a importância cada vez maior do canto e da música, não mais sob a forma de cantos colectivos, mas como excertos nos quais os actores podiam fazer valer a sua virtuosidade. Estamos na via que levará do teatro à ópera.

Assim, na tragédia grega clássica, reconhece-se uma estrutura profunda, constituída pela repartição das partes dadas ao coro e das que pertencem aos actores. Toda a peça se desenrola entre o *párodos* e o *éxodos*, está dividida em episódios, separados por estásimos. Estes variam de número, geralmente entre dois e quatro. Temos aqui a origem da moderna divisão em «actos». Com efeito, no teatro grego, não existia pano de boca, o espectáculo era representado continuamente, mas a acção era interrompida pelos estásimos. Quando, na época helenística, o coro, que passou para um plano diferente do dos actores (como dissemos), participava cada vez menos na acção propriamente dita, os seus cantos afastavam-se cada vez mais dela, tinham um papel de entreactos, que interrompiam o curso do drama e criavam um «vazio temporário» — exactamente como o que se passava com os entreactos da tragédia francesa clássica. Esta evolução já estava completada na nova comédia; estamos menos bem informados sobre a tragédia helenística, mas é provável que, desde esta época, os cantos do coro não tivessem mais nenhuma função que a de marcar os tempos de paragem no decurso do drama. E os Romanos, vê-lo-emos, continuaram a evolução começada, pelo menos quando se tratava de uma tragédia, onde mantiveram sempre o coro — enquanto que o suprimiram nas comédias.

*
* *

A tragédia grega põe em cena, sob a forma de «drama» (palavra grega «*drama*», que significa «acção», «aquilo que se faz»), acontecimentos tirados da lenda heróica, aquela que os poetas épicos cantaram vários séculos antes, para nós, estes acontecimentos têm um carácter lendário; para os gregos, eram história. E esta história estava sempre em relação directa ou indirecta

com a cidade onde se representava a tragédia, que era um espectáculo com interesse para a colectividade dos cidadãos. A tragédia grega apresentava frequentemente um aspecto político, mesmo quando o seu tema parece dizer respeito a outras cidades. Assim, na *Oresteia* de Ésquilo, que compreende as três peças *Agamémnon*, *As Coéforas* e *As Euménides*, leva-se à cena uma lenda de Argos que conta como Agamémnon, de regresso de Tróia, foi assassinado pela mulher, Clitemnestra: ela acusava-o de ter, outrora, sacrificado a filha de ambos, Ifigénia, para apaziguar a ira de Artémis e conseguir que a frota grega pudesse deixar Aulis para a Frígia. Ela não desejava, no fundo, reencontrar o marido, visto que vivia há muito tempo com o seu amante, Egisto. A morte de Agamémnon é o tema da primeira tragédia. Na segunda, *As Coéforas*, vimos Orestes, anos mais tarde, voltar à sua pátria. Volta porque, em Delfos, o oráculo de Apolo lhe ordenou que castigasse os assassinos do pai. Graças a um estratagema, penetra no palácio e mata primeiro Egisto e, depois, com alguma hesitação, Clitemnestra, a própria mãe. Nesse momento, a maldição que atinge qualquer assassino e, ainda mais, um parricida, abate-se sobre ele: é acometido pelas Erínias (as Fúrias) vingativas e perde a razão. A terceira peça da trilogia, *As Euménides* (outro nome das terríveis Erínias), mostra a luta entre Apolo, que quis que Orestes vingasse o assassínio de seu pai, e as deusas da vingança que devem, de acordo com a lei divina, castigar o assassino de sua mãe.

Esta terceira peça conta-nos a história do modo como Apolo purificou Orestes e como este obteve o perdão definitivo de Atena, deusa de Atenas. O debate final tem lugar em Atenas, perante o tribunal do Areópago, e é a razão e o espírito humanitários, de que faz prova a deusa protectora, que resolvem o problema moral levantado pela acção de Orestes.

Vê-se como a lenda argonauta, já testemunhada na Ilíada, é utilizada por Ésquilo para maior glória de Atenas, e também para reconhecer a chegada ao mundo moral de novos valores.

Não possuímos mais que a Oresteia, como trilogia completa, na obra de Ésquilo; as outras peças são só tragédias isoladas, e deixam ver menos facilmente as intenções do poeta. No entanto, podemos compreender, ao ler *Prometeu Agrilhoado,* primeira tragédia duma trilogia que era composta ainda por *Prometeu Libertado* e *Prometeu, Portador de Fogo,* ambas perdidas hoje, que Ésquilo tinha também posto o poema ao serviço de valores religiosos e morais caros aos atenienses. É a Atenas dos artesãos, dos oleiros e dos ferreiros que se vê no drama do deus, que trouxe o fogo aos homens e que por isso foi injustamente castigado por Zeus. Encontramo-nos numa democracia, que diviniza as actividades quotidianas; Atena não é só a deusa da razão e da equidade, é também a protectora dos tecelões e de todos os que exercem um ofício. A «redenção» de Prometeu simboliza o novo mundo, oposto ao das antigas cosmogonias, onde as divindades se abandonam a combates sangrentos: um mundo apaziguado, feito para os mortais, orientado não pelo orgulho, mas pela moderação e pela honestidade diligentes.

Quase que não é preciso relembrar que *Os Persas,* talvez a obra de Ésquilo que as tentativas modernas de reposição mais popular tornaram, é na totalidade consagrada à glória de Atenas, visto que exalta a vitória alcançada pelas tropas gregas (e atenienses em particular) sobre o rei da Pérsia, Xerxes. Talvez já não seja do conhecimento geral que um outro poeta trágico, *Frínico,* tratara o mesmo tema, na tragédia *As Fenícias,* quatro anos antes.

De Ésquilo possuímos ainda *As Suplicantes* e *Os Sete contra Tebas,* fragmentos de trilogias perdidas, cuja ressonância na Atenas contemporânea dificilmente pode-

mos avaliar. Conservamos, no entanto, a impressão de que o poeta, ao evocar as lendas sangrentas das Danaides massacrando os maridos, os filhos de Egiptos (nas Suplicantes) e a guerra fratricida entre os dois filhos de Édipo (nos *Sete*), opõe aos tempos antigos a nova moral de que o povo de Atenas se tornou defensor.

A mesma apologia de Atenas está patente em certas peças de Sófocles, como *Édipo em Colono*, onde se vê Teseu, o rei mítico de Atenas, acolher o velho Édipo, cego, conduzido pela sua filha nos caminhos do exílio, e oferecer-lhe asilo. Mas as preocupações políticas, mesmo muito grandes, como as de Ésquilo, são muito menos sensíveis em Sófocles do que no seu predecessor. Com o tempo, uma vez passada a provação das guerras Medo-Persas, de que Atenas saiu vitoriosa, poetas e filósofos começaram a interrogar-se não já sobre o povo de Atenas, nem sobre a cidade enquanto tal, mas sobre os seres humanos como pessoas. Sófocles é, por exemplo, o poeta do Destino e da luta do homem contra esse poder que o ameaça sem nunca o esmagar. Naturalmente, o exemplo mais acabado da guerra declarada por um mortal às forças a que ele se recusa a obedecer, é a personagem de Antígona: apesar das ordens formais de Creonte, o rei de Tebas, Antígona decide sepultar o corpo do seu irmão Polinices, morto durante o assalto à cidade. Quando o rei, furioso, lhe pergunta as razões da sua desobediência, ela declara que o poder régio nunca poderia mandar desrespeitar a lei moral: ora, sepultar o cadáver dum irmão é uma lei que está acima de todas as leis humanas. E ela aceita morrer.

A tragédia *Rei Édipo* que também pertence ao ciclo tebano, mostra como um homem, vítima do castigo que o atinge, por um crime que não cometeu, mas que foi cometido por um antepassado seu, pode, contra a sua vontade e sem saber, cometer grandes crimes, matar o pai, desposar a própria mãe, mas nunca se deixará

abater pela revelação que, pouco a pouco, lhe é feita dos seus infortúnios.

A comparação entre a *Electra* de Sófocles e *As Coéforas* de Ésquilo mostra-nos o caminho percorrido pela tragédia entre as duas obras. Ésquilo tinha levantado o problema da equidade, face à «lei velha». Sófocles põe ao centro do drama não já Orestes, mas a sua irmã Electra. Saímos do domínio da «teologia» para penetrarmos na casa de uma família ateniense: Electra, face a Clitemnestra, é uma filha que detesta a mãe e guarda piedosamente a memória do pai assassinado. Transfere para o seu irmão, Orestes, toda a ternura que a faz sofrer por não ser capaz de a dar à sua mãe.

As Traquinianas, cujo coro é formado pelas mulheres de Tráquis, onde parou Héracles, como Dejanina, apresenta um duplo drama: o do ciúme, na alma de Dejanina, e por outro lado, no corpo de Héracles, o intolerável, o mortal sofrimento provocado pela túnica envenenada. Dejanina é uma mulher que se recusa a acreditar que o marido a abandona por uma cativa; é, sem o saber e através da sua paixão muito humana, instrumento do destino, que quer que Héracles suba ao monte Eta e que o seu corpo mortal se consuma no fogo. Dejanina, enviando ao seu marido a túnica fatal, queria tão só reanimar, por um encantamento, a ternura que se lhe escapava. Na verdade, provoca a sua morte. A tragédia, mais do que esclarecer o significado metafísico do mito (como o fará *Hércules no Eta,* de Séneca) traz à luz do dia a infeliz condição dos mortais, incapazes de compreenderem as consequências das suas acções, quando cedem ao irresistível poder do Amor, como às outras paixões que os deuses lhes enviam.

Com Eurípides, prossegue a evolução que leva a tragédia à análise dos recônditos da alma humana. Mas o teatro de Eurípides teve um destino singular, visto que, mal compreendido pelos Atenienses (ao ponto de ele preferir morrer exilado na corte do rei da Mace-

dónia), só obteve plena justiça depois da sua morte e fora de Atenas. Foi o poeta trágico que os Romanos mais imitaram, e a sua influência foi determinante para a criação de nova comédia.

A dimensão cósmica das tragédias de Ésquilo, já bastante reduzida em Sófocles, torna-se aqui apenas perceptível. São pessoas, almas individuais que sofrem e lutam, mais contra si próprias do que contra forças divinas. Deste modo, a tragédia torna-se quase romance: pode afirmar-se que os romances gregos, um género que apareceu talvez a partir do século III antes da era cristã, são o prolongamento da obra de Eurípides. Fedra, por exemplo, é uma personagem que reencontramos (mas na pele de uma burguesa ateniense) em *As Etiópicas* de Heliodoro: trata-se, com efeito mais do que de uma tragédia, de uma drama burguês, o da paixão irresistível que sente uma madrasta por um filho nascido das primeiras núpcias! A tragédia *Helena* é também a história de uma mulher, arrancada contra vontade ao seu lar e que luta contra as tentativas do raptor para se manter fiel ao marido.

Eurípides foi fascinado pelo que podia imaginar dos sentimentos das mulheres troianas, depois da tomada da cidade, quando foram levadas para o cativeiro. O poeta trata o tema nas *Troianas*, depois na *Hécuba*, onde a personagem principal é a velha rainha, que vê a sua filha Polixena sacrificada pelos Gregos à sombra de Aquiles, e toma conhecimento do assassinato do seu filho Polidoro, que Príamo tinha confiado ao seu genro, o rei da Trácia.

Eurípides foi também, como Sófocles, seduzido pela personagem de Héracles. Compôs duas tragédias inspiradas nesta lenda, *Hércules Furioso*, onde se vê o herói matar os próprios filhos — e assiste-se ao desespero deste pai, que a inveja de Hera tornou louco, por momentos — e *Os Heráclidas*, que se desenrola depois da morte de Héracles, descrevendo um episódio do regresso dos seus

descendentes ao Peloponeso e o castigo de Euristeia que, toda a sua vida, tinha atormentado Héracles de mil maneiras. Héracles aparece, por fim, na *Alceste*, mas, ali, aparece como um gigante, grande bebedor, grande comedor de quem todos troçam. A tragédia de Eurípides, com os seus contrastes, as cenas sangrentas, as acumulações de cadáveres, dava a oportunidade de apresentar espectáculos violentos e reviravoltas providenciais. Eurípides usou e abusou do *deus ex machina*, da intervenção divina para alcançar um desfecho feliz.

Mostrámos como a tragédia de Ésquilo foi sensível aos grandes acontecimentos e às ideias que interessavam à pátria ateniense. Em Eurípides, do mesmo modo, encontramos os ecos dos sentimentos que agitavam então os cidadãos de Atenas: a figura de Teseu (já exaltada por Sófocles) aparece em Eurípides, nas peças *As Suplicantes; Os Heráclidas* e *Andrómaca* apresentam os Dórios como pessoas malévolas: o facto é que estamos em plena guerra do Peloponeso e o ódio é grande de um e do outro lado do istmo de Corinto.

Eurípides testemunha uma época em que os sofistas procuram a solução para o problema da condição humana. Tentados a rejeitar a religião tradicional, são mais sensíveis às grandes forças que, pensam eles, conduzem o mundo, forças abstractas como as que Anaxágoras ou Demócrito julgaram descobrir. É verdade que Eurípides não renega os deuses, mas olha-os como criações do espírito, imagens e símbolos susceptíveis de conduzir o coração humano para as verdades abstractas. Chegámos já ao ponto em que o espírito grego vai dar aos homens uma das suas criações mais elevadas: a revelação filosófica.

Capítulo IV

A COMÉDIA ANTIGA

Os primeiros concursos de comédias foram, como dissemos, organizados em Atenas por ocasião das Grandes Dionisíacas de 486 a. C. Isto não significa de modo nenhum que o género em si não existisse antes desta data na própria Ática: uma inscrição célebre, na qual estão gravados como que os Fastos do teatro ateniense, o mármore de Paros, afirma que, cerca de 570 (entre 581 a 560, o mais tardar), o primeiro coro cómico foi inventado em Atenas; foi uma invenção de um poeta chamado Susárion, originário do demo de Icária; e teriam sido os habitantes deste demo que organizaram este coro, ao mesmo tempo que um concurso de comédias, cujo prémio consistia num cesto de figos e numa medida de vinho. De facto, o demo de Icária era aquele onde se situava tradicionalmente a chegada de Dionísio na Ática e também o primeiro drama da ebriedade. Somos, pois levados a aceitar que a comédia existia já nos demos áticos, aproximadamente um século antes de serem introduzidos nos concursos em Atenas. Dissemos que a «comédia antiga» aparece como um género ainda em evolução, não inteiramente liberto das suas origens populares — isto é, «colectivas» — sem que o génio de um poeta, criador original e único, lhe tenha ainda imposto a sua marca.

Isto só viria a acontecer com Aristófanes, que é, para nós (dada a conservação da sua obra) e também para os Antigos (que podiam compará-lo aos outros poetas), o maior autor de comédias, durante o período «antigo».

Entre a época de Ouiónides, o primeiro poeta que teve um coro cómico, e Aristófanes, vários nomes de poetas cómicos são citados pelos Antigos: os de Magnes, vencedor em 473, que terá composto comédias (já então) intituladas *As Aves*, *As Rãs*, e *As moscas de figueira* (em grego *Psénes*), depois *Os Lídios* e *As tocadoras de lira*. Depois dele, temos Crátino que foi certamente, com Eupolis, o mais importante, antes de Aristófanes. Crátino terá composto mais de vinte e uma comédias, das quais apenas conhecemos os título. Aristófones, numa passagem de *Os Cavaleiros*, definiu o talento daquele de quem foi o jovem rival: «Lembrava-se de Crátino, outrora tão aplaudido, que, como um rio, corria pelas planícies, arrancando à sua passagem carvalhos, plátanos e rivais que arrastava no seu curso...». A sua obra compreende peças de sátira política e outras que tomam como tema uma lenda da mitologia e a transformam numa paródia: por exemplo, a aventura de Ulisses com os Ciclopes, ou o julgamento de Páris no Monte Ida.

Êupolis era sensivelmente mais novo que Crátino; tradicionalmente, atribui-se-lhe a autoria de 17 comédias que lhe terão valido sete vitórias (Crátino teria obtido nove). Entre os títulos destas comédias, encontramos também alusões mitológicas (*Autolycos*, por exemplo, o nome do avô de Ulisses, ou *A Idade do oiro*) e outros, que se parecem com os das peças de Aristófanes, por exemplo, *As cabras*, *Os aduladores*, etc. Naturalmente, Êupolis multiplicava os ataques políticos e não hesitava em abordar as questões mais melindrosas da actualidade (como na peça *As cidades*, onde as cidades aliadas de Atenas formam o coro), nem em pegar-se com homens

de Estado (como na sua comédia intitulada *Maricas*, que visava o demagogo Hipérbolo).

Parece pois que, desde meados do século V, as funções da antiga comédia ática eram múltiplas: destinada a provocar o riso, como nos *komoi*, que tinha parcialmente absorvido, mostrava ao mesmo tempo, supostamente, com maior ou menos fidelidade (e parcialidade), as opiniões e as aspirações do povo das aldeias; recuperava também as antigas mascaradas semi-animalescas, caras aos camponeses. E a estrutura que adquirira permitia aos poetas cómicos preencherem todas estas funções.

A comédia antiga compreende várias partes obrigatórias — bastante diferentes das da tragédia: de comum com esta última, encontramos um *párodos* e um *éxodos*, e não poderia ser de outra maneira, já que a comédia vem introduzir-se num teatro dominado pela tragédia; baseava-se, como esta, na dualidade constituída pelo coro e pelos actores e que, sendo um espectáculo ao mesmo tempo musical, lírico e dramático, como a tragédia, não podia deixar de estar submetido a certas obrigações. A entrada e a saída do coro, acompanhadas de cantos e dança, era uma destas obrigações. Peça dramática, supondo, portanto, uma situação e elementos diversos, tinha também que comportar um prólogo, como a tragédia. Na obra de Aristófanes, este prólogo é umas vezes entregue a uma personagem que reaparece no decurso da peça, como Diclópolis na comédia *Os Acarnenses*, outras vezes, a personagens secundárias, como os dois criados, em *Os Cavaleiros*. No primeiro caso, o prólogo é apresentado como um monólogo, no segundo, é um diálogo. Parece que, com o avançar na sua carreira, Aristófanes tenha dado preferência aos prólogos dialogados, mais vivos, infinitamente menos artificiais que os outros, e tenha também alongado este princípio da comédia, transformando-o numa verdadeira cena.

Depois do prólogo, vinha o *párodos*, o primeiro canto do coro. Este surge com uma frescura, uma fantasia, que fizeram a glória de Aristófanes. Lembremo-nos do *párodos* da obra *As Aves*, com o grito da poupa!

Uma vez na *orchestra*, o coro inicia o que se chama o *agón*, o «debate», que se instaurava entre o actor principal, condutor do jogo, e o coro. Admite-se geralmente (com verosimilhança) que este debate é uma herança das cenas de *comos*, nas quais as gentes das aldeias, à passagem do cortejo, trocavam com este propósitos violentos ou galhofeiros. Mas há uma grande diferença entre o *comos* e o *agón*. O génio ático disciplinou a velha luta, submeteu-a a regras que lhe tiram qualquer suspeita de verdadeira violência; não é mais do que um simulacro.

Frequentemente, a cena da batalha, simulando violências, é seguida de uma segunda luta, puramente verbal. É deste modo que na peça *As Vespas*, Filocléon, que quer sempre fazer justiça e que o seu filho, Bledicléon, quer reter em casa, vai advogar a sua causa, depois de os dois criados terem conseguido apoderar-se dele e guardado à força. A influência da sofística é aqui evidente. Estamos em 422 a. C. e há muito que a arte de falar e de argumentar (certo ou errado, pouco interessa, trata-se, antes de mais, de convencer o auditório) apaixona os atenienses. Aqui, *Filocléon* é vencido pelos argumentos do filho, aceita nunca mais julgar senão as pessoas da sua casa. Este *agón*, com as suas duas partes, a «batalha» e os razoados, é bastante longo, terminando apenas no verso 1008, numa comédia que compreende 1535.

Ao *agón* sucedia, na comédia antiga, o que se chama a *parábase;* nessa altura, o coro avançava para o público dando-se uma quebra da ilusão dramática e da própria sequência da peça; pela boca do corifeu, é o poeta que toma a palavra e apresenta ao público as suas queixas num longo monólogo sempre escrito em versos anapés-

ticos. Este monólogo acaba sempre por uma longa frase que tem de ser pronunciada de um só fôlego e que, por esta razão, se chamava «o sufocador» *(pnigos)*. Isto é, talvez a recordação do tempo em que, no *comos*, o homem mais hábil a falar, aquele a quem cabia a réplica mais mordaz, acabava por impedir os seus adversários de dizer palavra, graças à sua volubilidade.

Após o *pnigos*, vinha uma estrofe cantada, a que se seguia mais um discurso do corifeu, com ritmo trocaico (o *epirrhema*), acompanhado por uma dança do coro. E a parábase terminava por uma repetição da estrofe (a antístrofe, como na tradição do lirismo coral) e do ritmo trocado *(antepirrhema)*.

Com a parábase, chegava-se ao fim da parte da comédia em que a estrutura era mais rigorosa. A última parte da peça não era mais do que uma sequência de cenas frequentemente mal encadeadas e muito vagamente relacionadas com a acção. Estas diferentes cenas encontram-se separadas por cantos do coro — o que nos faz lembrar os estásimos e os episódios da tragédia, que talvez lhe tenham servido de modelo. Visto que o problema que se punha aos actores cómicos era ocupar durante bastante tempo o palco, estes empréstimos à tragédia davam uma solução.

Por fim, vinha a saída do coro, tratada muitas vezes como uma cena de acção, em que o riso é levado aos seus extremos: a poesia cede o lugar aos eternos métodos da farsa.

*
* *

As representações da comédia antiga ofereciam um espectáculo muito mais variado, muito mais animado, mais extravagante do que as tragédias, onde as máscaras e os trajos estavam determinados de uma vez por todas. A encenação da comédia dependia mais da imaginação

do poeta; a organização de um coro cómico custava muito mais que a de um coro trágico. Sabe-se que, durante o período clássico (até finais do século IV), eram os cidadãos mais ricos que suportavam a coregia, isto é, deviam fornecer às suas custas, tudo o que era necessário à organização do coro. A instituição da coregia manteve-se durante os séculos V e IV; foi abolida em 308 e substituída por uma espécie de administração do Estado, confiada a um magistrado, o agonóteta, que dispunha de fundos públicos.

A comédia antiga servia-se frequentemente das máquinas: por exemplo, no início de *A Paz,* vemos o herói Trigeu que, montado num escaravelho (um «bosteiro»), inicia o seu voo para alcançar a moradia de Zeus: era, evidentemente, levado pela máquina que servia para provocar as aparições divinas. Trigeu dirige-se expressamente ao homem que a manobra e pede-lhe que não ponha a sua vida em perigo. Nesta encenação, contudo, Aristófanes não quer assegurar o realismo; pelo contrário, insiste muitas vezes no seu carácter artificial e daí extrai uma causa evidente do carácter cómico.

É certo também que a casa de Zeus, na mesma comédia, situada numa extremidade da *skéne* (sem dúvida, num *paraskénion*), enquanto que na outra extremidade encontramos a casa de Trigeu, não dá uma grande impressão de verosimilhança: o «efeito» leva a melhor sobre a realidade. Esta casa parece mais uma casa terrestre do que celeste; e igualmente Hermes, quando vê chegar Trigeu, comporta-se mais como um porteiro de uma casa ateniense do que como divindade.

As inverosimilhanças da encenação na peça *A Paz* não são mais graves do que as que encontramos em *As Aves,* onde Pistetairos finge construir uma cidade no ar e recebe uma delegação constituída por três deuses para efectuar a paz com Zeus. Nestas comédias, todo o universo está presente: Dionísio, que aparece como personagem na peça *As Rãs,* desce aos infernos

na presença dos espectadores, que supostamente vêem o pântano infernal, onde coaxam as rãs, formando um coro, Caronte e a barca que dá acesso ao reino dos Mortos. Mas Atenas está sempre presente; não só com a parábase o espectador é devolvido ao mundo real, mas, mesmo no decorrer das cenas mais fantásticas, um nome, uma alusão, um sarcasmo, não deixam esquecer a vida da cidade.

Mesmo quando não estavam disfarçadas de animais, aves, vespas ou rãs, os coreutas da comédia antiga usavam trajos extraordinários, destinados a provocar a risada. Os cavaleiros que formam o coro da comédia deste nome deviam parecer-se com aqueles cavaleiros que aparecem montados nas costas dum homem, que tinha a cabeça tapada com uma caraça de cavalo, num vaso de figuras negras, que se encontra no museu de Berlim. Esta estranha aparência justifica o elogio que o coro faz dos seus cavalos, no antepirrema da parábase (verso 595 e segs.), ao dizer que os cavalos se portaram, na guerra, como homens, que escavaram trincheiras e remaram nos navios. Neste passo, o poeta graceja com o aspecto dos seus coreutas e parece gozar com a própria encenação.

As personagens da acção, os actores, não são menos estranhos e assiste-se já ao aparecimento dos tipos cómicos, que anunciam os da comédia nova. Naturalmente, os actores principais, como Pistetairos nas *Aves*, por exemplo, estão vestidos ridiculamente, de modo a fazer rir. Mas é sobretudo nas diversas cenas da segunda parte, após a parábase, que entra em cena uma série de pessoas que representam uma categoria social, um ofício, etc. E estas pessoas estão de acordo com uma tradição, anterior à comédia ática, que conhecemos através de certos monumentos, vasos pintados ou estatuetas de terracota. Estas personagens apresentam características comuns; estão todas vestidas com uma túnica muito curta, demasiado curta, pois deixa aparecer o baixo-ventre, geralmente

adornado com um *phallos* enorme. Além disso, os trajos são acolchoados de modo a que as personagens apareçam como seres ridiculamente obesos; o rosto encontra-se tapado por uma máscara que lhes faz uma cabeça muito grande; os traços da máscara são caricatos, a boca aberta (que serve para criar uma expressão quase bestial).

É muito provável que estes tipos provenham da comédia «dórica», um dos «ingredientes» da antiga comédia ática. Os efeitos cénicos das *Mulheres que celebram as Tesmofórias* em que o parente de Eurípides, que queria fazer-se passar por mulher, é despido publicamente e tenta em vão dissimular o seu *phallos*, explica-se melhor se o trajo usado pelo infeliz homem é como aqueles que vemos nas estatuetas.

As personagens femininas estão bem representadas também na série dos monumentos; as mulheres estão completamente tapadas por um manto que lhes cobre a túnica, usam uma máscara; algumas são representadas com uma criança ao colo; a sua fealdade torna-as dignas companheiras dos homens que descrevemos. Mas não esqueçamos que os papéis femininos eram desempenhados, de facto, por homens disfarçados: o que era fácil, pois o trajo cómico dissimulava inteiramente a pessoa e os traços do actor.

As personagens divinas não escapavam a esta mascarada. Dissemos que as palavras de Hermes, em *As Aves*, eram muito pouco divinas; do mesmo modo o aspecto de Dionísio, em *As Rãs*, era sem dúvida bastante ridículo, de harmonia com o discurso que profere e a cobardia que demonstra. Ficamos por vezes espantados com o que parece ser uma impiedade ou, pelo menos, uma falta de respeito: mas temos que ter presente que a essência da comédia antiga era exactamente o desrespeito, tanto na sociedade humana como na sociedade mais vasta do mundo, que compreende os homens e os deuses. Este é o modo de proceder em todos os

carnavais: a sua função é repor em causa a ordem do mundo, talvez para reencontrar a antiga e olhá-la com novos olhos; talvez, já o sugerimos, para provocar uma espécie de reordenamento. O mundo divino não escapava a esta lei. Os deuses são ridicularizados um pouco por todo o lado no mundo mediterrânico arcaico: tanto nos *pheyakes* na Itália meridional como nas comédias dóricas, nos vasos pintados e mesmo na escultura clássica; mais tarde, Plauto comporá, para os Romanos, que se vangloriavam de ser os mais pios entre os homens, a comédia *Anfitrião*, onde se vê Júpiter e Mercúrio a portar-se bastante mal. A verdadeira piedade em nada era ofendida.

Mas é certo que os homens de Estado atenienses, vítimas dos ataques de Aristófanes e dos seus antecessores, foram menos calmos do que os deuses. No entanto, as condições da vida política eram tais que eles não se podiam vingar abertamente no poeta. Cléon contentou-se em ameaçar Aristófanes, que escapou com algumas palavras de cortesia. Os autores da comédia antiga parecem sátiros irresponsáveis e, por esta razão, não eram totalmente levados a sério. A comédia de Aristófanes, em certos aspectos, tem a função de uma imprensa de oposição. Ao serviço de um certo ideal político (o conservadorismo, o respeito pelos valores, que, ao tempo das guerras Medo-Persas, tinham feito furor em Atenas, mas também o respeito pela vida humana, o horror à guerra, o sentimento muito forte dos prazeres da vida), o poeta denuncia tudo o que crê contrário ao interesse da cidade e ao espírito humanista. Aristófanes achincalha Cléon, o «demagogo», cujo sucesso no assunto de Esfactéria levara a assumir a direcção do Estado: mas Cléon nem por isso abandona o poder.

Aristófanes atacou Sócrates: em *As Nuvens*, mostra-o como um sonhador, ocupando-se em juntar ideias confusas e, sobretudo, corrompendo a juventude ao ensinar-lhe as piores capacidades sofistas e, depois, afas-

tando-a do culto dos deuses e da piedade. Sabe-se que tais acusações viriam a ser tomadas mais a sério no fim do século, mais de vinte anos após o aparecimento de *As Nuvens*, e que elas provocaram a execução do filósofo. A posteridade apreciou Sócrates de um modo mais favorável, sem dúvida, em boa parte por causa dos diálogos de Platão e dos testemunhos de Xenofonte; mas, no momento em que Sócrates, pela sua maneira de ser, pelo seu cepticismo tornado público, pela crítica que fazia de todos os valores estabelecidos, parecia pôr em causa o próprio direito de Atenas a viver, e isso enquanto a guerra devastava a Ática e esgotava as forças do Estado, compreende-se que um poeta que tomara como obrigação denunciar tudo o que pudesse ofender a cidade tenha atribuído as culpas a Sócrates. Na altura em que apareceu *As Nuvens* (em 423), Aristófanes não podia saber que o genuíno patriotismo de Sócrates não era menos intenso do que o seu, não sabia também de que maneira o mesmo Sócrates afirmaria os direitos da pessoa contra a tirania e poria mil vezes em risco a vida de preferência a trair os seus princípios e os imperativos da sua consciência. Além disto, o espírito de Sócrates movia-se num plano diferente do do poeta, bastante mais elevado que o da Atenas contemporânea, do das suas mesquinharias e das suas angústias.

Aristófanes era uma patriota à sua maneira; mas era, antes de mais, um poeta: sabia não só fazer rir mas, com as entoações do seu lirismo, dar aos que o escutavam o sentido da infinita riqueza da vida humana. Foi, por exemplo, entre os Gregos, o que melhor exprimiu a felicidade simples da vida rústica — o que é uma qualidade rara entre os escritores de Atenas, todos profundamente urbanos. Não trata só dos habitantes da cidade; não esquece também os das aldeias, os carvoeiros acarnenses que teriam sido os primeiros a beneficiar com a paz e que, apesar disso, se obstinavam em querer a guerra. É certo que as origens rústicas da comédia o

levaram a não esquecer os camponeses, mas isso nada tinha de obrigatório: se preferiu cantar a cidade dos pássaros, a dos pequenos proprietários, foi porque amava toda a sua pátria, na sua realidade humana. O patriotismo de Ésquilo era mais elevado, menos afectivo, mais «filosófico». Mas, no tempo de Ésquilo, Atenas era vitoriosa, já imperial. No tempo de Aristófanes, a cidade estava ameçada, declinava, envolvida numa guerra sem fim. Não podia amar-se nem servir-se da mesma maneira.

Capítulo V

A COMÉDIA NOVA

A última peça de Aristófanes tem por título *Ploutos*, que é o nome do deus da fortuna. O poeta conta como um camponês, chamado Cremilo, que se perguntava o que havia de fazer do seu filho, se o deixar levar nos campos uma existência miserável como a sua ou mandá-lo para a cidade, viver à custa dos outros, interroga os oráculos; a resposta é que ele deve seguir a primeira pessoa que aparecer. Acontece que essa pessoa é um cego. Cremilo segue-o e descobre por fim que o homem em causa não era outro senão o deus da fortuna, Ploutos, que Zeus cegou para que não distribuisse os seus tesouros com conhecimento de causa. Cremilo faz com que o deus da medicina, Asclépio, o cure e fica com Ploutos em sua casa; começa então em todo o país uma idade de ouro. Ploutos recompensa os justos; mas isso não acontece sem que surjam desordens que são apresentadas em várias cenas, com personagens diversas, na segunda parte da peça. Mesmo os deuses são lesados; já não têm adoradores, pois mais nada há para lhes pedir. Mas, finalmente, instalam Ploutos na Acrópole, onde ele será o único deus.

Quaisquer que sejam as intenções do poeta, o que nos interessa aqui é que a estrutura desta comédia, mesmo conservando vestígios da que encontramos na

comédia antiga (assim o *agón*, o debate entre Cremilo e a Pobreza), apresenta uma unidade de intriga muito maior. Por esta razão, Ploutos é considerada como o primeiro exemplo do que se chamou a comédia média. Nesta peça, por outro lado, estão esboçados caracteres mais nitidamente personalizados do que na comédia antiga; assim, a velha mulher apaixonada por um jovem, e este que aceita, a troco de dinheiro, o amor da mulher, pela qual não sente nada. São já, ainda que esboçadas, situações e perfis que encontraremos na comédia nova.

Os dois principais representantes da comédia média são Antífanes, que viveu nos dois primeiros terços do século IV, e Alexis, que começou a escrever cerca de 370 e ainda fez representar uma peça entre os anos 320 e 310. As suas peças contêm ainda muitas alusões à vida política e piadas sobre os homens de Estado. É difícil imaginar em pormenor o sentido deste teatro, do qual não possuímos senão trechos, muitas vezes, muito curtos, apresentados por citações ou fragmentos de papiros. Mas pode, apesar disso, chegar-se a algumas conclusões.

Parece que a comédia média atribui um lugar importante de actuação a tipos sociais, que reaparecerão na comédia nova, como o soldado fanfarrão, o cozinheiro, o parasita, o filósofo ridículo, mas que, na comédia média, têm um papel mais importante do que aquele que depois terão. Por outro lado, muitas das comédias basearam-se numa intriga tomada à mitologia — o que já não será o caso na comédia nova. Parece também que, nas peças em que o tema não é mitológico, o interesse recai sobre personagens imaginadas pelo poeta, as suas aventuras, os seus sentimentos, as suas reacções face a situações de que o poeta dispõe como entende e que ordena «segundo a verosimilhança»: isto é o mesmo que dizer que a comédia, como a conceberão os Modernos, está a nascer, uma comédia baseada numa intriga, levando à cena menos pessoas do que personagens, nas quais os caracteres tradicionais, típicos, são

«moldados» segundo a situação específica em que o poeta os situa. Por outras palavras, a personagem representada no palco não será nunca «um qualquer»: será um jovem, um velho, com bom ou mau carácter — o que forma dois tipos distintos), uma boa ou má cortesã, etc.

É certo que, com esta evolução, a comédia rapidamente se afasta das origens; se o interesse recai essencialmente sobre os actores e sobre a intriga, isso implica que o coro vê o seu papel diminuir. A evolução é aqui paralela à da tragédia, a partir de Eurípides. Não se suprime o coro, ele permanecerá no seu lugar, mas não participa mais na acção. Cabe-lhe apenas oferecer ao público entreactos e música. Não há mais *agón,* nem, evidentemente, parábase. Já na peça Ploutos notamos que existe um *párodos,* mas, no fim da peça, o corifeu diz somente: «Não é altura de nos demorarmos, mas de nos retirarmos; ponhamo-nos atrás destas gentes e sigamo-las cantando». Os cantos em causa não figuram na peça; são trechos de música independentes da comédia. O mesmo se passará com a comédia nova.

Por fim, esta evolução exigia dos poetas mais invenção e imaginação do que no passado na construção das intrigas. A tragédia, baseando-se numa lenda, desenrolava diante dos espectadores episódios esperados, conhecidos de todos. Eurípides, na verdade, transformou frequentemente o dado lendário, mas tratava-se apenas de variações relativamente menores. Cada um reconhecia as personagens tradicionais, as situações e os episódios. Na comédia, sob as suas novas formas, o mesmo não aconteceu. Nada deixava o espectador antever como acabaria uma intriga amorosa ou o ardil de um escravo. Aqui, ainda, o teatro anuncia o romance. Começava-se por inventar uma aventura, cujas peripécias surgiriam no palco de um modo aceitável. O tipo de aventura que respondia melhor a esta exigência e que era mais apto a despertar o interesse dos espectadores era a intriga

amorosa. A comédia média e a comédia nova são ambas do amor, e isto teve uma grande consequência na história da literatura ocidental: esta primazia dada ao sentimento amoroso durou e dura ainda, através do romance; é esta primazia que impõe ainda hoje a introdução em toda a história, no teatro como no cinema) de um actor, que interpreta o papel de apaixonado e de um ou vários apaixonados.

Por que razão a comédia introduziu esta importante mutação? Até ali, as aventuras amorosas eram pouco numerosas; em todos os casos, na «grande literatura», epopeia o tragédia. Quando muito, constituiam episódios secundários. Na comédia tornam-se o essencial. Talvez seja, primeiro, porque a comédia deixa de se preocupar essencialmente com a vida política e se interessa mais pela vida privada dos cidadãos, mas com uma importante restrição: não se podia levar à cena a intimidade das famílias, que permanecia secreta. Assim, encontramos na comédia muito poucas «burguesas»; a peça acaba com o casamento; as poucas mulheres de condição que aí encontramos são idosas, já sem vida sentimental; os seus amores nunca são representados.

Portanto, os únicos amores descritos pelos poetas são os dos jovens quando saíam da efebia (o serviço militar e social do ateniense); e estas paixões arrastam a juventude para cortesãs, mulheres públicas, que as tradições e a moral não protegiam. Estes amores eram permitidos, enquanto o jovem cidadão não se tornasse chefe de família, não exercesse responsabilidades importantes na vida da cidade. Em contrapartida, os poetas cómicos que se mostram condescendentes para com as estroinices dos jovens, são implacáveis com os amores dos velhos. O «velho apaixonado» é um carácter frequente nas comédias, onde é devidamente ridicularizado. Os velhos são também censurados quando se mostram excessivamente severos com os filhos: os jovens têm o direito de cometer asneiras por causa de mulheres

(entenda-se: as que não são «filhas de família», cuja virgindade deve ser salvaguardada, porque assegura a continuidade da família e a pureza do sangue), mas os «pais» já não têm aquele direito; devem só mostrar-se compreensivos com aquilo que é considerado a libertinagem natural da juventude. Mas isto provoca, entre pais e filhos, disputas inevitáveis que traduzem, mais profundamente, a inevitável tensão entre pai e filho que caracteriza o fim da adolescência.

Os poetas cómicos eram levados a ceder um lugar importante a esta guerra entre gerações pelo facto de a sociedade ateniense, ao longo do século IV, conhecer profundas transformações; a velha economia agrícola cede o lugar a uma economia baseada nas trocas comerciais; o dinheiro torna-se abundante, o que origina uma inflação, cava um fosso entre ricos e pobres, impele para uma vida de prazer e de luxo os que o possuem. Os jovens mostram-se pródigos, ao passo que os pais se mantêm fiéis aos princípios dos tempos antigos, e também, cedendo à tendência natural que leva as pessoas idosas a agarrarem-se aos bens materiais, se mostram avaros; os filhos, para satisfazerem as paixões amorosas, tentarão encontrar o dinheiro que os pais lhes recusam, recorrendo a diversos estratagemas. Mas como, segundo a moral então admitida universalmente, os homens livres não deviam ser velhacos, enganadores, já que este é o comportamento dos escravos, todo o jovem da comédia terá perto de si um escravo que será a sua «alma danada», organizará os ardis para obter o dinheiro e (através dele, a mulher) desejado, enquanto que o jovem, assegurando o seu arrependimento, obterá facilmente o perdão e tornar-se-á um cidadão respeitável.

A comédia média e, sobretudo, a comédia nova são comédias da família, onde se reflectem a moral, os costumes, as dificuldades, as alegrias e as tristezas da célula familiar que, no centro das desgraças que a

cidade sofreu, enquanto o Estado se desagrega, se afigura o último recurso de Atenas. Os poetas esforçam-se por descrever todas as crises e tormentos susceptíveis de a abalar para mostrarem, finalmente, graças a um desfecho feliz, que a família ateniense permanece, apesar de tudo, sólida: a este respeito, a comédia nova é tranquilizadora e alegre, na medida em que assegura a continuidade de Atenas.

Um dos traços mais característicos desta comédia é a abundância de reconhecimentos; já não se contam as crianças perdidas e reencontradas, as filhas (as que precisamente são amadas pelo actor com o papel de apaixonado), cujos pais são cidadãos distintos e que retomarão o seu lugar na cidade apesar de terem sido criadas por um «mercador de raparigas» e estarem destinadas por ele a serem cortesãs. Uma sorte feliz protege-as e, no desfecho, são reconhecidas pelos seus pais e encontram um marido digno. Estas aventuras, que hoje nos parecem bastante romanescas, deviam parecer muito mais prováveis aos espectadores de então. De facto, não era raro que os pais de família, sobretudo no começo das suas vidas, quando ainda não tinha «feito fortuna», expusessem uma filha que nascesse; conservavam os rapazes, mas as raparigas pareciam impor um encargo insuportável para uma família pouco abastada. As crianças expostas na rua eram recolhidas por mercadores de escravos e, se a rapariga viesse a revelar-se uma beldade, faziam dela uma cortesã. Isso não acontecia, em geral, na mesma cidade; navegava-se muito na Grécia, e o mar nem sempre era seguro; havia piratas que assaltavam os barcos, massacravam os homens, reduziam as mulheres e a crianças à escravatura. Concebe-se assim que membros de uma mesma família fossem então separados e que, por vezes — milagrosamente —, se reencontrassem anos mais tarde e se reconhecessem. Todo este elemento romanesco da comédia (que reencontramos no teatro de Molière) é decidida-

mente tirado de acontecimentos reais; é um reflexo da vida.

A comédia média e a comédia nova devem muito aos filósofos. Dissemos que já Eurípides fora sensível à influência dos sofistas. É natural que os poetas cómicos do século IV o fossem também às escolas filosóficas pós-socráticas. E isto ainda mais porque a moral oficial da cidade viera a ser a de Aristóteles, após a conquista macedónica. Esta moral, que justifica inteligentemente o ideal tradicional do jovem ateniense «excelente e belo», que punha acima de qualquer outro valor a exímia natureza humana, a *areté*, que é a palavra-chave de qualquer corrente humanista, foi adoptada pelos poetas, tendo sido muitos os discípulos, ou pelo menos os alunos de Aristóteles e da sua escola. Menando, sobretudo, o maior poeta da comédia nova, parece ter popularizado bastante nas suas peças a filosofia e, mais genericamente, a concepção do homem que lhe fora transmitida por Teofrasto, discípulo directo de Aristóteles. E isto teve grandes consequências, porque a moral difundida na comédia ática reencontrar-se-á na comédia latina e, através desta, na comédia clássica francesa, inglesa, espanhola. Contribuiu muito para criar a mentalidade dos Romanos a partir do século II a. C.; o seu papel foi com toda a certeza mais profundo do que a leitura directa dos filósofos.

Resultante do espírito, da sociedade e dos costumes do seu tempo, a nova comédia propõe um ideal humano que não está evidentemente de acordo com aquele que se formou ao longo dos séculos cristãos, e explica-se facilmente que este facto (com mais alguns) tenha provocado, a partir do século XVI, uma oposição da Igreja ao teatro inspirado nestas comédias. Compreende-se também a atitude, célebre, de J.-J. Rousseau, na sua *Carta de d'Alembert sobre os espectáculos*, acusando os poetas cómicos de imortalidade, logros, falta de respeito para com o pai, «lacaios» gatunos, etc. Carta

que é um testemunho e, ao mesmo tempo, um monumento de incompreensão por parte de um homem que não tem de maneira alguma em conta a perspectiva histórica. Mas nem por isso a comédia nova, mesmo que permaneça ainda muito próxima duma sociedade pouco igualitária, deixou de manifestar uma concepção da virtuosidade humana, que não pode ser-nos estranha.

Diz-se frequentemente que a comédia nova, ao contrário da comédia antiga, se abstém de alusões políticas, e explica-se isso como sendo uma resultante da situação das cidades, sumetidas ao reis sucessores de Alexandre. Chega-se mesmo a pretender que a evolução da comédia andou a par da evolução da situação política, o que tornaria impossível a existência de um teatro como o de Aristófanes.

Na realidade, esta teoria não tem em conta o aspecto cronológico: a comédia média (da qual dissemos ser *Ploutos* o primeiro exemplo) é anterior à supremacia da Macedónia e, por outro lado, a comédia nova desenvolveu-se numa Grécia que, por momentos abalou a sujeição aos reis. Atenas, nos fins do século IV, conheceu «acessos de libendade» que não parece terem-se traduzido num retorno à estética aristofanesca. A evolução da comédia, como género, é um acontecimento de ordem literária (como o tinha sido o aparecimento da tragédia), corresponde a uma transformação da sociedade, cuja atenção recai não já sobre as instituições da democracia, sobre o que se passa na ágora, no tribunal ou nos ginásios frequentados pelos efebos, ou sobre os grandes problemas da guerra e da paz, que põe em jogo a existência da cidade, mas sobre as minúcias da vida quotidiana. Atenas está, até certo ponto, curada das suas recordações de grandeza. Preocupa-se essencialmente com a sobrevivência; oferece-se o espectáculo de si mesma, dos seus jovens, dos seus velhos, dos seus escravos. Não o faz por prudência, nem por medo dum

senhor, que não tolerava a sátira nem as críticas; Atenas vê-se viver, mais simplesmente, e tem nisso prazer.

Mas isto não impede as referências maliciosas; no povo de Atenas, está demasiado enraizada a ideia de que a liberdade de expressão é um dos aspectos essenciais da liberdade política para a si impor uma censura absoluta. Reconhece-se, por vezes, estas alusões, tais como passaram para as comédias latinas, mas é evidente que os poetas latinos não podiam aceitá-las a traduzi-las sem as modificar, porque o público romano não as teria compreendido. A tarefa do intérprete moderno consiste em reencontrá-las, na forma que puderam tomar na adaptação latina. Tarefa difícil, que, contudo, não é impossível. É assim que, no *Gorgulho* de Plauto, uma personagem zomba de um rei zarolho, no qual devemos certamente reconhecer Antígono, o Zarolho, companheiro de Alexandre. A mesma comédia refere um soldado ferido na cabeça por um caco de um pote — ora sabemos que foi assim que morreu o rei Pirro. E poderíamos multiplicar os exemplos. Vê-se que os poetas da comédia nova continuam a tradição que lhes legaram os seus predecessores da comédia antiga e da comédia média; não perdem uma ocasião para ridicularizarem os senhores do momento. Se tivessem agido de outra maneira, não se teriam comportado como verdadeiros gregos e sabe-se que, mais ou menos nessa altura, outros poetas compunham versos satíricos contra este ou aquele rei, nomeadamente Ptolomeu II, e faziam-no com perigo para a própria vida.

Não se pode, portanto, pensar que a comédia nova tenha constituído, na Grécia, um retrocesso, um empobrecimento em relação às formas anteriores, uma invenção imaginada sob constrangimento. É, na realidade, uma criação inteiramente original, causada por um novo estado da sociedade e que leva, por fim, os poetas a darem mais um passo para a descoberta do homem movi-

mento que é a essência do próprio humanismo helénico. O facto de este teatro ter sido, durante muito tempo, conhecido unicamente através da comédia latina e, por conseguinte, ter estado separado do seu ambiente histórico, contribuiu muito para lhe dar um acento de generalidade e quase uma espécie de abstracção, que lhe permitiram tomar todas as espécies de novas formas, nas sociedades mais distintas. É bastante notável, por exemplo, que o modelo dos laicos insolentes, os Fígaros e Arlequins, seja o escravo ateniense do século IV a. C., ou o escravo romano contemporâneo dos Cipiões. Para além das contingências históricas, apercebe-se como que uma eternidade humana: este teatro constitui o argumento mais forte e mais eloquente contra a interpretação sociológica da condição humana.

*
* *

A encenação da comédia nova é em geral mais sóbria do que a da comédia antiga; as personagens abandonam os seus trajos grotescos. Já não se vêem os ventres dos homens que estão, a partir de então, cobertos por uma túnica comprida, que mantém a decência; esta túnica é comprida para as personagens que representam cidadãos, de Atenas ou de outra cidade, é mais curta para os escravos, que devem ter maior liberdade de movimentos. O escravo mensageiro, o escravo «corredor» é um carácter frequente. A decência, e também a verosimilhança, ganham com isto.

A máscara desempenha um papel muito importante, e fixa-se um grande número de máscaras, correspondendo cada uma a um tipo de personagem diferente. Esta evolução torna-se indispensável por causa da transformação do género, que põe em cena indivíduos pertencendo a uma classe, a uma categoria social e também a um tipo de carácter (o pai resmungão, o pai

condescendente, o camponês, o escravo tratante, o escravo dedicado ao seu senhor, a cortesã, a que é «boa», a que é ávida, o jovem debochado, o que o não é, etc.). Para diversificar estes diferentes tipos e tornar o seu simbolismo inteligível, serviam-se dos penteados, da sua disposição e da sua cor. Por exemplo, o escravo astuto e mau sujeito era ruivo. Os velhos apareciam umas vezes calvos, outras com os cabelos penteados para trás; os jovens apresentavam uma cabeleira farta, formando, por vezes, uma onda em volta da testa. Enquanto que o penteado das «burguesas» era simples, o das cortesãs era formado por caracóis ou ondas presas por um diadema ou por uma faixa. Mas, o que chama mais a atenção nestas máscaras é a expressão do rosto, que é francamente e quase sempre violentamente caricatural. Os pais resmunções têm o rosto rugoso, o sobrolho erguido e ameaçador, o nariz franzido, os olhos salientes, a boca muito aberta, como para um discurso sentencioso cortado por gritos de cólera.

A fisionomia dos jovens é límpida; os olhos, quando se trata dum jovem «bom», estão muito abertos, com uma expressão de angústia ou de seriedade. A boca é grande e está aberta; isto é uma necessidade porque a máscara deve permitir que o actor se faça ouvir. Não se pense contudo que a máscara fosse um porta-voz, e que seja esse o motivo da sua sobrevivência. Ela deixa só passar a voz. O jovem debochado ou apaixonado tem os olhos menos abertos, quase fechados, por vezes como para simbolizar o estado de semi-sonolência provocado pelo abuso do prazer.

As máscaras das mulheres não são menos notáveis: as velhas «burguesas» têm um ar áspero, o nariz proeminente, a boca amarga e rugas profundas sulcam os seus rostos. Tudo é feito para que se compreenda a repulsa que inspiram aos maridos. As raparigas jovens «puras» têm cabelos compridos, os traços suaves, mas não possuem uma beleza particularmente deslumbrante,

ao contrário das máscaras das cortesãs que têm frequentemente um ar juvenil, um aspecto alegre que explica a sedução que exercem sobre os jovens.

Há também as máscaras de parasitas, de soldados, de aduladores, de cozinheiros, de camponeses, de mercadores e de proxenetas, sem contar com a infinita variedade de escravos e viajantes estrangeiros. Em todas estas personagens, o que importa, muito mais do que o carácter, é a pertença a um tipo. Neste ponto, ainda, nota-se a influência da escola aristotélica, mais preocupada em estabelecer classificações do que em descobrir pessoas: a comédia nova pode servir para ilustrar os *Caracteres* de Teofrasto.

Os principais representantes da comédia nova são Menandro, Filémon e Difilo. O primeiro nasceu em 342 e morreu em 292. Foi contemporâneo de Alexandre (que morreu em 323), mas a sua obra foi composta numa Atenas sumetida aos reis da Macedónia, no tempo dos Diádocos. Para nós, a obra característica de Menandro e a única que possuímos quase na totalidade é *O Díscolo*, que mostra um burguês de Atenas a retirar-se para o campo e cultivar a sua terra (em vez de a dar a escravos), por despeito para com os seus concidadãos. Aqui enxerta-se uma história de amor; finalmente, o bom-senso triunfa, e também o amor, que reúne os jovens.

Menandro escreveu muitas outras comédias, de que conhecemos os títulos e possuímos fragmentos bastante consideráveis, assim *A dupla intrujice (Dis expatôn)*, *A Arbitragem (Epitrépontes)*, *A rapariga de Samos* (utilizada por Terêncio na peça *Ândria*), *A Mulher de Cabelo Cortado (Perikeiroméne)* e *O adulador* (*Kolax*, utilizado também por Terêncio na peça *O Eunuco*, fornecendo-lhe várias cenas).

Conhecemos Filémon sobretudo pelas comédias romanas que se inspiraram nas suas peças. Nasceu cerca de 360, mas a sua vida, muito longa, prolongou-se

até 263, sobrevivendo, pois, a Menandro. Era provavelmente originário de Siracusa, uma das pátrias da tragédia grega. Mas obteve o direito de cidadania em Atenas e foi aí que fez representar a maior parte das suas peças.

Difilo era originário de Sínope, no Ponto Euxino. Viveu em Atenas no último terço do século IV. A sua obra, como a de Filémon, só nos foi dada a conhecer pelas imitações latinas. Mas é sempre difícil alcançar o original, a partir destas, porque os cómicos latinos não se coibiram de introduzir profundas modificações e, por vezes, por razões que exporemos, de «contaminar» as suas comédias, misturando empréstimos feitos a vários modelos gregos.

A comédia nova não morreu com os três grandes poetas que acabamos de referir. Outros, para além deles, asseguraram a sobrevivência do género até meados do século III a. C., mais ou menos, como Poseidippos, que frequentemente serviu de modelo a Plauto. Nem todas as obras cómicas desta época foram produzidas em Atenas; outras cidades acolheram os poetas, em especial Siracusa. E esta abertura da comédia explica que, nas peças romanas, encontremos referências à Sicília, que os Romanos conheciam bem, por aí terem combatido durante todo o século III. Os dois mundos, o grego e o romano, vão então ao encontro um do outro, e a comédia foi um dos principais intermediários entre as duas culturas que, dentro em pouco, se vão fundir uma na outra.

Capítulo VI

NASCIMENTO DO TEATRO EM ROMA

Os primeiros tempos do teatro, em Roma, são bastante obscuros. Já dissemos que, em 364 a. C., o Senado romano fez vir da Etrúria, para esconjurar uma epidemia de peste, bailarinos, músicos e mimos e que isso fora o princípio dos jogos cénicos *(Ludi scaenici)*. Não parece que os etruscos tenham conhecido, desde essa altura, peças normais, representando uma acção, com uma intriga e personagens desempenhando um papel definido. Contentavam-se com cantos e danças sem uma ligação bem determinada entre si.

Se acreditarmos em Tito Lívio (e nenhuma razão séria o impede), foi em Roma que os jogos cénicos tomaram uma nova figura, quando os «jovens» começaram a acompanhar a música e as danças destes jogos com textos poéticos, versos de carácter divertido e satírico. Conclui-se que Tito Lívio fala aqui de um género determinado, que se teria chamado a «sátira dramática» (ou *satura*, para evitar qualquer confusão com a sátira propriamente dita, que só apareceu bastante mais tarde). Não é certo que o termo *satura* dramática seja coisa diferente de uma expressão forjada pelos historiadores modernos. Deverá antes pensar-se que as procissões pitorescas de bailarinos e palhaços etruscos foram acompanhados, desde cedo, por *lazzi* proferidos entre a mul-

tidão pelos jovens e que, talvez, estes recitantes improvisados fizessem, de um ou de outro modo, parte dos celebrantes. O que logo faz pensar numa das componentes da comédia grega, o *comos*, e nas trocas de gracejos entre os membros da procissão e os espectadores. Mas depressa se vêem as diferenças: o *comos* não é ainda uma comédia, é livremente representado, nas aldeias e ao longo dos caminhos; a *satura* está já integrada nas representações cénicas, numa cerimónia oficial diante de todo o povo reunido.

Uma outra tradição, já não relatada por Tito Lívio, mas por Virgílio e mais alguns, pretende que a comédia teve a sua origem em Itália, nas festas celebradas pelos camponeses na época da vindima. Isto não está em contradição com o relato de Tito Lívio. Não se trata dos mesmos factores. Virgílio pensa nos camponeses (vinhateiros) da Campânia, um povo osco e não latino, cujas festas rústicas devem talvez ter servido de modelo para as colónias gregas vizinhas. As vindimas dão lugar, em vários sítios, a festividades diversas. Os vinhateiros da Campânia faziam então mascaradas, dançadas e cantadas; cobriam o rosto com máscaras de casca de árvores, diferentemente do que acontecia nos jogos cénicos, onde os participantes tinham todos o rosto destapado.

Pode, pois, pensar-se que o teatro, em Roma, não teve só uma origem, mas várias. Já referimos o papel desempenhado pelas comédias populares siciliana, campaniana ou tarentina. Contribuíram para dar forma material ao teatro romano como local de espectáculos. Vê-se agora que elas serviram de intermediário entre a comédia espontânea helénica e certas formas da comédia latina, sobretudo as atelanas, que conheceram em todos os tempos um grande sucesso.

Mas deve notar-se ao mesmo tempo que os jogos cénicos e as festas rústicas da Itália meridional, se levavam à comédia, não pareciam de modo a favorecer

a criação de um teatro trágico. Tito Lívio e Virgílio insistem no facto de estes jogos apresentarem um carácter divertido e também burlesco e licencioso. Encontramo-nos no campo oposto ao da tragédia.

Esta foi introduzida — ao mesmo tempo que a comédia literária — em 240 a. C., quando, para honrar o rei Hierão II de Siracusa, de visita aos seus aliados romanos, o Senado decidiu organizar espectáculos análogos aos que eram apresentados tradicionalmente em Siracusa e nas cidades gregas. Foi um grego originário de Tarento, mas que tinha passado a sua infância em Roma, Lívio Andronico, que foi encarregado do trabalho. Tito Lívio diz-nos que ele se serviu da tradição, já romanizada, dos jogos cénicos e da *satura* para adaptar tragédias e comédias de motivo grego. Assim nasceram, diz Tito Lívio, a tragédia «em coturnos» e a comédia «em *pallium*», isto é, peças em que as personagens eram supostamente gregas e trajavam à maneira dos actores gregos.

Se Lívio preferiu imitar deste modo obras gregas, não o fez por falta de imaginação, mas por razões de ordem religiosa. Tinha recebido ordens para apresentar aos deuses romanos, que acabavam de assegurar a vitória do povo romano sobre Cartago, os espectáculos que lhes eram agradáveis nas cidades gregas. O teatro tem o valor de um ritual, que não deve ser executado levianamente, nem desnaturado por inovações irreflectidas. Isso explica que o teatro romano tenha continuado a tratar temas gregos, tanto na tragédia como na comédia. Depois, quando as representações dramáticas passaram a ser utilizadas por outros rituais diferentes dos jogos cénicos oficiais, por exemplo, quando simples particulares organizavam, para honrar um defunto ilustre das suas famílias, jogos fúnebres, os poetas começaram a compor tragédias a que se chamou *pretextas*, porque os heróis eram magistrados romanos, vestidos com a toga bordada com um debrum purpúra,

que era a insígnia das suas funções (a toga pretexta). Ali, nada mais havia de grego, a não ser a estrutura geral, que era a das tragédias «em coturnos» — mesmo assim não podemos julgar, já que não possuímos nenhuma dessas peças na totalidade. Notar-se-á somente que, bastante cedo (desde o fim do século III), poetas trágicos levarão à cena heróis considerados históricos, como, por exemplo, Rómulo, fundador de Roma.

Paralelamente, os poetas cómicos iniciar-se num novo género, pondo em cena personagens romanas e já não gregas; cria-se assim a *fabula togata*, a comédia «de toga» (trajo dos «burgueses» romanos), tentativa de imitação, no seu espírito, mas já não a partir de uma obra determinada, da comédia «em *pallium*». Esta comédia de inspiração romana, provavelmente influenciada pela comédia campaniana e pelas atelanas, dará lugar a diversas variantes, por exemplo, a comédia «de taberna» que mostra as aventuras da arraia miúda, das pessoas que se podiam encontrar nas tabernas dos arrabaldes e nas estalagens ao longo das estradas. Destas comédias, nada nos resta.

*
* *

Quando Lívio Andronico fez representar, em 240, a primeira tragédia «em coturnos», introduziu nos jogos cénicos já tradicionais uma inovação importante, sem dúvida, mas que se apoiava no espectáculo já existente. Inseria numa intriga e numa acção difinidas os cantos e as danças, bem como os «versos grosseiros» da *satura*. Deve-se, portanto, ter tido em conta os costumes preexistentes; não podia limitar-se a imitar, pura e simplemente, o que se passava nos teatros de língua grega.

Um dos caracteres mais originais do teatro romano, tanto trágico como cómico, é a existência de três tipos de dados: por um lado, um texto falado, escrito em

versos jâmbicos ou trocaicos, correspondendo aos diálogo e monólogos do teatro grego; por outro, dois tipos de *cantica* (termo que significa «cantado» ou, mais geralmente, «com carácter musical»): uns escritos em verso, apresentando sempre a mesma métrica, os outros em versos com ritmos variados. Estas *cantica* não correspondem exactamente às monódias e às partes líricas das peças gregas. Parece, sem dúvida, que elas não imitaram directamente estas, mas representam os vestígios do estilo que fora o dos jogos cénicos, anteriores ao teatro propriamente dito.

Enquanto que, no teatro helénico, o coro via o seu papel diminuir, ganhando a parte musical uma maior importância, mas sob a forma de intermédios e de trechos que realçam a voz do actor, no teatro latino a parte musical, a gesticulação e a mímica estão inteiramente integradas na representação e na acção. Sem dúvida, na tragédia latina, algumas sujeições eram impostas na repartição das partes líricas e das partes faladas; foram herdadas dos modelos gregos, onde os coros formavam como que uma personagem colectiva e intervinham, e era, por consequência, impossível destruir um equilíbrio que dependia da própria estrutura da tragédia. Pelo contrário, na comédia, visto que o coro não tinha mais do que um papel acessório nas peças que os primeiros cómicos latinos tomaram como modelo, as da comédia nova, e que, por outro lado, as monódias ou diálogos líricos eram nelas pouco numerosas, foi aí que a tradição dos jogos cénicos romanos exerceu a sua influência mais forte. Enquanto que a comédia nova grega tendia a reduzir-se a um diálogo falado entre personagens o mais próximo possível da realidade, a comédia romana desenvolve de um modo considerável as *cantica*. Podem constatar-se as transformações assim operadas, a partir do modelo grego, de cada vez que a sorte nos põe nas mãos este e o texto latino dele resultante. Verifica-se então que os poetas

romanos trataram sob a forma de *cantica* cenas inteiras que, no original, eram diálogos falados.

Ora, um *canticum* não é somente um canto; pressupõe a presença em cena dum flautista, que toca o seu instrumento (de facto, uma espécie de clarinete ou de oboé, um instrumento de palheta) ao lado do actor ou atrás dele; e o actor recita ou canta, ao mesmo tempo que executa uma mímica ritmada pelo texto e também pela música. Segundo uma tradição, Lívio Andronico, que representava as suas próprias peças, obteve tanto sucesso que os espectadores, à força de o chamarem ao palco para repetir uma cena que lhes tinha agradado particularmente, cansaram a sua voz, ao ponto de ele haver recorrido a um comportamento que nos parece hoje bastante estranho: fez-se dobrar por um *cantor*, um actor que tinha por missão cantar ou declamar o texto, enquanto ele executava a mímica ou a dança correspondentes. Deste modo, para uma única personagem na comédia grega, eram necessárias duas no palco romano; e, a estes dois actores, juntava-se o flautista. A divisão estabelecida por Lívio entre canto mímica não era, aliás, desconhecida do teatro grego, embora pareça ter sido usada excepcionalmente quando se queriam obter determinados efeitos. Diz-se que Lívio fez disto uma regra. A razão invocada não é provavelmente a verdadeira, ou então, mesmo que Lívio tenha ficado com a voz cansada por ser tantas vezes chamado ao palco, a solução que encontrou foi-lhe sugerida pelo que se passava já na época dos jogos cénicos, em que a parte dançada cabia a actores diferentes dos que interpretavam o texto. Ainda aqui as *saturae*, ou qualquer que fosse o nome que se lhes dava, exerceram uma influência decisiva no teatro romano.

Influência que não se fez sentir só na encenação, mas também na própria concepção e no estilo da peça. As comédias em que abundavam as *cantica* chamavam-se *motoriae* (comédias movimentadas); a sua representação

exigia do actor um desempenho o menos estático possível, rico em gesticulação. Pelo contrário, as comédias em que as partes faladas dominavam chamavam-se *stataríae* (estáticas, ou imóveis), porque a representação reproduzia as atitudes da vida corrente e exigia menores esforços do actor. Mas, se assim é, a introdução, por um poeta romano, de numerosas *cantica* numa comédia, de que a forma grega continha essencialmente diálogos, teve por resultado transformar num espectáculo próximo de um bailado — ou, se se preferir, duma exibição de saltimbanco — determinada cena de Menandro que, no original, era um diálogo tranquilo. O espírito da peça era deste modo profundamente alterado.

Seria errado pensar que o teatro latino mais não é do que um «plágio» das peças gregas. É na realidade a projecção num mundo artístico totalmente diferente, que possuía a sua própria estética e fazia questão em mantê-la, duma matéria teatral obedecendo a outras leis.

É notável, por exemplo, que as mais antigas comédias romanas (e, sem dúvida, também as tragédias, mas faltam os documentos para o podermos afirmar) tenham sido representadas sem máscaras. Mais tarde, a partir de Terêncio (cerca de 160 a. C., talvez um pouco mais tarde), os actores romanos, retomaram as máscaras. Mas, no princípio, representavam com o rosto destapado — diferentemente dos actores das atelanas, que sempre usaram uma máscara, o que lhes permitia participar nessas peças sem declinar, ao passo que os actores de peças imitadas de modelos clássicos gregos, os do teatro oficial, que eram vistos e reconhecidos por todos, perdiam os seus direitos de cidadania, eram excluídos da sua tribo e do alistamento normal na legião.

Claro, nem todos os historiadores do teatro romano estão de acordo neste ponto e alguns sustentam que os actores, em Roma, usaram as máscaras desde o início

deste teatro, mas testemunhos explicítos fazem-nos pensar que as máscaras só foram usadas numa data relativamente tardia. Até lá, as tradições da *satura*, do jogo cénico primitivo foram conservadas na encenação, e estas tradições queriam que os actores representassem com o rosto descoberto. Isto tinha uma consequência importante: é que as expressões do rosto, às quais os actores gregos não podiam recorrer (como o não podiam os actores de atelanas), podiam intervir na representação dos actores romanos.

Dos jogos cénicos anteriores a si, o teatro romano conservou um outro carácter, que nunca desapareceu, a riqueza e a abundância dos acessórios e a sumptuosidade da encenação. Os jogos cénicos tinham, como todos os jogos romanos, uma procissão a acompanhar as estátuas das divindades; nessa altura, as grandes personagens expunham o que tinham de magnífico, por exemplo, as suas pratas, os quadros que tinham trazido das suas campanhas ou encomendado a artistas, os seus móveis preciosos; faziam também desfilar os seus escravos, pelo menos os que se distinguiam pela sua beleza, e vestiam-nos com trajes riquíssimos. Estas espécies de exposição eram quase obrigatórias para os magistrados (geralmente os edis) que ofereciam os jogos. A ideia de integrar estas exibições na própria representação acabaria naturalmente por vir. E isto explica porque é que, numa tragédia representando a tomada de Tróia, se viam inumeráveis prisioneiros atravessar o palco, enquanto que os soldados vencedores transportavam objectos de arte, tapeçarias, estátuas, pratas e outras coisas que constavam do saque tomado aos Troianos. O teatro romano convergia assim para outros espectáculos, igualmente ao gosto dos Romanos, as grandes encenações do circo e, mais tarde, do anfiteatro.

Estes espectáculos podem provocar a ironia de todos os que consideram os Romanos muito afastados

da pureza grega. Há, sem dúvida, alguma desmesura nesta forma de teatro, que se dirige tanto à vista como ao espírito. Mas isso não pode fazer esquecer que os Romanos, vários testemunhos o provam, eram também sensíveis às belezas do texto, ao ritmo das palavras e ao canto da música. A riqueza da encenação, que se explica historicamente, como dissemos, pelas condições em que se organizavam os jogos — «presentes» dos novos magistrados ao povo que os tinha eleito — satisfazia, também, nos Romanos, o sentimento de poderio que lhes inspirava a extensão do Império. Eram o «povo rei», e nada era para este demasiado belo. Orgulho, se se quiser, mas não estupidez!

Capítulo VII

A TRAGÉDIA EM ROMA

Dissemos que a primeira tragédia «regular» foi, em Roma, uma peça transposta dum modelo grego, levada à cena e escrita por Lívio Andronico em 240 a. C. Infelizmente, ignoramos o título e, consequentemente, o tema. Possuímos algumas indicações sobre a obra trágica do mesmo Lívio, que devia ter aproximadamente 30 anos em 240, quando recebeu do Senado a missão de organizar jogos «à grega». Viveu até ao fim do século e apresentou regularmente tragédias e comédias para os jogos organizados cada ano.

Lívio tinha publicado, em latim sob o título de *Odissia,* uma adaptação da Odisseia. Transpunha para a língua e o estilo romanos os textos literários gregos e foi o primeiro a criar em Roma uma língua poética, que foi depois utilizada e enriquecida pelos seus sucessores. Como era natural numa cidade onde se acreditava convictamente nas origens troianas dos Romanos, Lívio tratou preferencialmente, e talvez primeiro, temas tirados do ciclo de Tróia. Conhecemos, ou por testemunhos ou por fragmentos (geralmente muito curtos), as seguintes peças:

O Cavalo de Tróia (Equos Troianus), cujo tema pertence não à *Ilíada,* mas a epopeias (perdidas) que continuavam a narrativa homérica. Aí se via, provavel-

mente, Neoptólemo, o filho de Aquiles, a arrancar o velho Príamo ao altar onde, no pátio do seu palácio, julgava ter encontrado refúgio. Esta tragédia não deixava de apresentar aos Romanos um significado político. Neoptólemo, com efeito, passava por ser o antepassado do rei de Epiro, Pirro, que tinha guerreado Roma e tinha acabado por ser vencido, depois de ter alcançado ruidosos sucessos. Mas, em 272, Pirro pereceu miseravelmente, morto por uma telha que uma velha mulher lhe atirara durante um cerco. O acto ímpio do seu antepassado Neoptólemo parecia justificar, dada a maldição que acarretara, este fim indigno de um herói. Frequentemente, os Romanos irão buscar deste modo às tragédias aplicações políticas.

Depois, a tragédia *Hermíone* inspirada talvez na *Andrómaca* de Eurípides e contando como a raça troiana tinha podido renascer. Virgílio retomará o tema no canto III da *Eneida.*

A tragédia *Aquiles*, onde se via o herói em Esciros, escondido pela sua mãe na corte do rei Licomedes para o pôr ao abrigo dum oráculo, segundo o qual se Aquiles combatesse frente a Tróia seria aí morto. Em Esciros, Aquiles torna-se amante da filha do rei e, por fim, cede ao apelo da glória quando Ulisses, disfarçado de mercador, lhe vem oferecer armas.

Ajax de chicote, inspirada sem dúvida no *Ájax* de Sófocles, mostra Ajax, filho de Télamon, enlouquecendo, porque lhe recusaram as armas de Aquiles, e massacrando um rebanho de carneiros que toma por Gregos. Esta tragédia parece ter contido reflexões sobre a verdadeira glória, que é a recompensa da *virtus* (a coragem e a valentia), mas que «se derrete mais depressa do que o gelo sob o efeito do vento do Oeste». É provável que esta tragédia, escrita no tempo da guerra com Aníbal, exprima sentimentos sugeridos pelos acontecimentos contemporâneos.

Ao ciclo troiano pertence ainda *Egisto:* peça que mostra a perfídia dos antepassados de Agamémnon e de Menelau, pois Egisto é aí apresentado como o instrumento da vingança de Tiestes contra Atreu. A esta perfídia dos heróis helenos opunha-se evidentemente à *fides,* a lealdade dos Romanos! Esta tradédia pode ter sido escrita na altura em que se preparava a primeira guerra da Macedónia.

Por fim, duas tragédias que não pertencem ao grupo troiano: *Andrómeda,* que conta a história de Perseu libertando a filha do rei da Etiópia, que o pai tinha exposto numa rocha à beira mar, onde devia ser devorada por um monstro; e *Dánae,* onde se via como Perseu pudera nascer, quando sua mãe Dánae fora fechada pelo rei Acrísio numa torre sem saída — mas Zeus, sob a forma de uma chuva de ouro, tinha chegado até ela e dera-lhe um filho. Perseu pertencia às lendas do Lácio; dizia-se que ele tinha aí atracado, com a sua mãe, e que era o antepassado dos reis de Ardeia, entre os quais Turno, que viria a desempenhar um importante papel na Eneida. Além disso, a história de Dánae, votada à castidade pelo pai, parecia-se bastante com a de Rea, mãe de Rómulo e Remo. Assim, Roma, na tragédia, e desde o início do género, procurava-se a si própria, entre os temas vindos da Grécia.

O segundo poeta trágico de Roma é Névio, natural da Campânia, um pouco mais novo do que Lívio, e não hesitou em tratar os mesmo temas que Lívio. Também ele compôs uma peça intitulada *Dánae* e outro *Cavalo de Tróia.* Estas duas peças davam lugar a uma encenação pitoresca. Havia, com certeza, um cenário pintado, representando, no primeiro caso, o mar, sobre o qual boiava a arca em que tinham sido abandonados Dánae e o seu filho e, no segundo, as muralhas de Tróia, onde os habitantes da cidade tinham feito uma brecha para deixar passar o famoso cavalo, dentro do qual estavam escondidos soldados. Tudo isto impres-

sionava a imaginação dos espectadores e explica de certo modo a escolha de tais temas.

Ao ciclo troiano pertencem também, na obra de Névio, *A Partida de Heitor (Hector proficiscens)*, *Hesíone* e *Ifigénia*. Via-se Heitor a preparar-se para combater com Aquiles e despedindo-se dos seus. Drama do heroísmo, composto numa altura em que Roma, em guerra com Aníbal, via partir muitos dos seus filhos para campanhas das quais provavelmente não voltariam. *Hesíone*, cujo tema tinha bastantes traços comuns com a história de Andrómeda, pois a heroína, filha do rei de Tróia, Laomédon, era também exposta pelo pai à beira-mar e destinada a ser devorada por um monstro, que contra ela devia enviar a cólera de Poséidon. Toda esta lenda ilustra a perfídia do rei Laomédon que, depois de ter enganado os deuses (o que explica a maldição de Poséidon), enganou também Heracles, que libertara Hesíone, mas não conseguiu obter de Laomédon que este lhe desse a sua filha, depois de lha ter prometido!

Por fim, Névio compôs uma tragédia intitulada *Licurgo*, que tinha por tema os infortúnios do rei Licurgo, o qual quisera correr com Dionísio do seu reino, mas fora atacado de loucura, matou a mulher e o filho e, finalmente, cortou um dos seus pés, crendo que arrancava uma cepa de vinha. Este tema fora provavelmente escolhido porque, no final do século III a. C., a Itália conheceu um renascimento do culto de Dionísio, especialmente na Campânia, pátria de Névio. A encenação pode ter sido, nesta peça, extremamente pitoresca, já que uma parte da acção se passa nas montanhas selvagens, no Rodope, e aí se viam as Bacantes, dançando com o tirso, ao lado de sátiros e de outras bacantes. O texto prestava-se também a um acompanhamento musical bárbaro, exprimindo o delírio que possuíam os fiéis de Dionísio.

O maior poeta trágico da época arcaica foi, sem dúvida, Énio, cuja vida vai de 249 a 169 a. C. Era ori-

ginário da Itália meridional, de Rúdias, perto de Tarento. Énio é o «pai» da poesia romana, já que foi quem escreveu os primeiros versos hexâmetros em latim, mas é sobretudo o poeta patriota por excelência, apesar da sua origem provinciana. E isto nota-se nos temas escolhidos para as suas tragédias. Compôs uma peça intitulada *Aquiles*, cujo tema foi buscar, não a um dos grandes trágicos gregos, mas a um autor menos célebre, do século V, Aristarco de Tegeia. Parece que a tragédia punha em cena o momento em que Aquiles, irritado com Agamémnon, recusa obstinadamente defender os Gregos, perseguidos pelos Troianos. Isto dava lugar a discursos em que os seus amigos mostravam a Aquiles que o dever lhe impunha salvar os seus concidadãos e repelir o inimigo, pois isso estava nas suas mãos e só ele tinha a possibilidade de o fazer. Esta moral respondia às preocupações dos Romanos, quando heróis «providenciais» tomaram as armas para repelir Aníbal, como Cipião, o Africano, de quem Énio era amigo e protegido. Esta peça foi, de facto, tão popular que Plauto citou versos dela numa das suas comédias!

Os temas de Énio são mais variados do que os dos seus predecessores. Citaremos só *Alcméon*, pertencente ao ciclo tebano. Ao ciclo troiano pertencem *Ajax*, que trata da loucura do herói; *Alexandre*, que era a história do regresso de Páris, exposto na montanha mal nasceu e vindo a fazer-se reconhecer por Príamo; *Andrómaca prisioneira (Andromacha Aechmalotis)*, inspirada em Eurípides, como a de Névio com o mesmo título, e a *Hermíone* de Lívio. É na *Andrómaca* que se encontra uma monódia lírica muito célebre, na qual a princesa cativa evocava o esplendor da sua pátria, os tectos incrustados de marfim e as portas de bronze com gonzos sonoros. Isto responde ao gosto pela pompa, pelo esplendor do Oriente, que os Romanos começavam a conhecer pelos seus contactos cada vez mais numerosos com o mundo oriental, e que em breve começariam a

imitar nas suas cidades. No mesmo grupo das peças «troianas», encontramos *O Resgate de Heitor (Hectoris lutra)*, *Hécuba* (imitada de Eurípides), *Ifigénia* (adaptação de *Ifigénia em Aulis*), que parece ter sido particularmente rica em passagens líricas, um *Télamon*, um *Tiestes*.

A tragédia mais célebre de Énio foi sem dúvida a *Medeia*, da qual possuímos bastantes fragmentos, o que torna possível uma comparação exacta com a *Medeia* de Eurípides, que serviu de ponto de partida a Énio. Por vezes, a tradução está muito próxima do texto, mas também notamos grandes diferenças, não só nas palavras, mas também no modo de apresentar os sentimentos da heroína, nos efeitos cénicos e no tom adoptado.

Pacúvio, neto de Énio, foi também um poeta trágico. Nascido cerca de 220 a. C., escrevia ainda tragédias em 140, com a idade de oitenta anos. Os poetas procuravam então renovar os temas; isso explica que os modelos de Pacúvio não sejam os grandes trágicos gregos (pelo menos, em alguns casos). Quatro dos seus temas: *Dulorestes (Orestes escravo)*, *Iliona* (filha mais velha de Príamo e de Hécuba), *Peribea* (sem dúvida, mulher de Télamon e mãe do grande Ájax), *Medo* (o filho de Medeia) são desconhecidas do reportório dos trágicos gregos. Muito popular ainda no tempo de Cícero, a obra de Pacúvio passava por ser a mais «romana» de todas.

Pacúvio distinguia-se, com efeito, pelo seu gosto da grandeza da alma e, a este respeito, Cícero coloca-o acima de Sófocles. Este último representava Ulisses lamentando-se por causa de uma ferida; enquanto que, em Pacúvio, o mesmo Ulisses exprime o seu sofrimento, é certo, mas com comedimento. Na tragédia *Crises*, Orestes e Pilades rivalizavam em generosidade; o rei, ignonando qual dos dois era Orestes e querendo matá-lo, interrogava os dois jovens que afirmavam cada qual

ser quem o rei procurava. E, diz Cícero, os espectadores romanos, em pé, aplaudiam freneticamente uma tal imagem de amizade.

Pacúvio gostava também dos efeitos cénicos, como as aparições de fantasmas (na *Iliona*), ou de dragões voadores (em *Medo*). O que podia representar materialmente comprazia-se em sugeri-lo em versos descritivos, dos quais alguns foram conservados e são inteiramente notáveis pela riqueza dos efeitos, pela acumulação de palavras nas sonoridades sugestivas e pela variedade de ritmos. Em especial, a descrição duma tempestade, incluída talvez na peça *Crises* (a tempestade que lançava Orestes e Pílades no reino de Crises, é impressionante pela exactidão de pormenores e notações de cores. É verdade que Pacúvio era não só um poeta trágico, mas também pintor, o que explica sem dúvida a acuidade da visão e a força das imagens na sua obra.

Grande mestre da emoção, provocava o entusiasmo, a cólera, a piedade entre o público, e existem várias anedotas que mostram como os Romanos gostavam de aplicar as situações cujo aspecto trágico ele os fazia viver a este ou àquele acontecimento contemporâneo.

O último dos grandes poetas trágicos romanos, para a época antiga, foi Ácio (frequentemente chamado *Attius*). Nascido em 170 a. C., viveu até aos primeiros anos do século I a. C. Cícero conheceu-o e apreciava muito as suas tragédias. Ácio era não só um poeta, mas também um «filósofo» formado na Escola de Pérgamo. Tinha grande cuidado em utilizar só palavras verdadeiramente latinas. Viveu numa altura em que Roma começava a dotar-se de uma arte oratória digna deste nome e Ácio gostava de introduzir discursos compostos nas suas peças, o que explica em grande parte a sua fama para um público já grande amador de eloquência.

Não podemos sequer enumerar aqui todos os títulos das tragédias escritas por Ácio, tão numerosas elas são.

Encontramos na sua obra um «ciclo de Aquiles» *(Aquiles, Os Mirmidões, O combate diante das naus)*, uma tragédia inspirada pela Dolóneia (um episódio da *Ilíada*) e no *Resos* de Eurípides, onde se viam Ulisses e Diomedes torturar Dólon, que tinham feito prisioneiro. Ao ciclo troiano pertencem ainda *Filoctetes* (derivada da peça de Sófocles), *Neoptólemo*, um *Juízo das armas*, *Telefo*. Ao ciclo dos Átridas: *Atreu*, onde se via o banquete oferecido por Atreu a Tiestes, no qual lhe mandava servir a carne dos seus filhos; *Os Pelópidas*, que narrava a vingança de Tiestes; *Clitemnestra*, *Egisto*, *Crisipo* (a história do filho de Pelos, morto por Atreu e Tiestes). Havia também um ciclo tebano, insistindo sobretudo na guerra dos Chefes com a cidade. Aí se via, por exemplo, o duelo entre Etéocles e Polinices, o que era motivo para um espectáculo susceptível de agradar ao público romano, sempre grande amador de cenas como essa.

Durante este período arcaico do teatro latino, conhecemos um certo número de tragédias pretextas (aquelas cujas personagens eram Romanos ilustres). Névio compôs uma tragédia, *Clastidium*, cujo tema era a vitória alcançada nesse lugar em 222 a. C. por Cláudio Marcelo sobre os Gauleses Insubres. Depois, uma tragédia intitulada *Rómulo, ou a loba*, baseada na lenda do fundador da cidade. Parece, segundo um fragmento conservado do *Rómulo*, que o poeta não evitou alusões à política contemporânea; fala-se, de facto, de «novos oradores, jovens estúpidos», que teriam levado o Estado à ruína.

Énio compôs uma tragédia, *Ambrácia*, cujo tema era uma recente vitória romana. Pacúvio, em *Paulo Emílio*, celebrava os feitos do homem que vencera o rei Perseu da Macedónia. Ácio, na tragédia *Enéadas, ou Décio*, honra esse Décio que oferecera a vida e se «votara» a conseguir o sucesso das armas romanas, e no *Bruto* assiste-se à revolução que, em 509 a. C., pusera fim à monarquia. Uma passagem da *De divinatione* de Cícero

legou-nos um fragmento bastante extenso desta última peça, um monólogo falado (em senários jâmbicos), no qual Tarquínio conta o sonho que acaba de ter e que o preocupa. O espectadores, que conhecem a história, compreendem logo a ameaçadora intimação feita ao rei. Possuímos também a resposta dada pelo adivinho ao rei, que o interroga sobre o seu sonho; esta resposta está escrita em octonários jâmbicos, o que quer dizer que constitui um *canticum* com ritmo uniforme. Vemos também que a tragédia pretexta utiliza os mesmos processos que os poetas cómicos utilizaram e, sem dúvida, também os autores de tragédia com tema grego, se é verdade que estes igualmente, como podemos supor segundo fragmentos guardados, multiplicavam as *cantica*, além do que lhes era oferecido pelos seus modelos.

A tragédia romana arcaica manteve os coros, como dissemos; a disposição material do teatro, com o seu palco comprido, misturando actores e coreutas, tornava mais fácil a integração do coro na acção e permitia em certa medida os «movimentos de multidão», à maneira das peças de grande espectáculo do repertório moderno. Este estilo de encenação desenvolver-se-á ainda quando a tragédia romana já não for representada num teatro, mas adaptada aos jogos do anfiteatro; nessa altura, a arena permitirá a ostentação de exércitos inteiros; os combates já não serão apenas simulados, mas acontecerão realmente; aí se verão incêndios, assassínios, o sangue correrá; criminosos, condenados à morte, substituirão, no derradeiro minuto, os actores profissionais. Estas formas de espectáculo já nada têm a ver com o teatro; só aparecerão em Roma a partir do reinado de Cláudio (41-54 d. C). Nessa altura, a tragédia literária tinha tomado outras formas.

*
* *

Entre a juventude de Cícero e o reinado de Augusto, a tragédia latina não produz mais qualquer obra notável. Retoma-se o repertório antigo, representam-se essencialmente as tragédias de Ácio. O mimo, pelo contrário, merece todas as atenções. É a época de Laberius e de Publilius Syrus. Sem dúvida, o mimo mantém estreitas ligações com a comédia; mas, nesta época, evolui aparentemente para uma espécie de «drama burguês» e não se baseia no aspecto cómico, mas na imitação dos costumes humanos. Por outro lado, existe uma forma de mimo que se serve das lendas da mitologia como pretextos para grandes espectáculos, como aquele que descreve Apuleio no penúltimo livro das suas *Metamorfoses*. Mas, então, estamos já muito próximos das grandiosas encenações do anfiteatro, em que se perde a tragédia literária.

O poeta Horácio, um dos escritores que evoluíam em redor de Augusto e do seu amigo Mecenas, compôs uma longa epístola, na qual mostra a sua preocupação pela estética do teatro e pelo seu futuro em Roma. Este texto é muito importante para a história do teatro romano; mostra as tendências e revela também os males de que o teatro sofria.

Horácio refere-se à Poética de Aristóteles, completando-a com as investigações dos filósofos posteriores. Para ele, o teatro é um poema que «imita» a realidade. Definição que é a de Aristóteles; mas Horácio insiste em certas «regras» da arte dramática que não remontavam a Aristóteles. É assim que escreve: «que uma peça não seja nem mais curta, nem extensa além de cinco actos» (verso 189): cinco «actos» — uma noção que Aristóteles não conhecia e que só foi introduzida a partir da época helenística, quando ao coro não cabiam mais do que entreactos musicais. Um «acto» foi defi-

nido como o intervalo entre dois cantos do coro, dois *embolima* (mais ou menos, «entreactos»). Esta estrutura era a da comédia nova; pode supor-se com probabilidade que ela era também a da tragédia helenística. Ora, no palco romano, o espectáculo era contínuo; a comédia romana desenrolava-se sem qualquer interrupção. Horácio quer que o mesmo se passe na tragédia, pois diz: «que o coro tenha um papel que seja o de um actor e tenha uma função pessoal» e «que *não cante entre os actos*» (verso 194). Estas noções são um tanto ou quanto contraditórias, se a noção de acto está realmente ligada às intervenções do coro. De facto, *Horácio imagina um teatro romano que estaria a meio* caminho entre a tragédia e a comédia tradicionais e os modelos gregos, considerados obras perfeitas. Neste teatro ideal, o espectáculo estaria reduzido ao estritamente necessário; nunca haverá mais de três actores (como na tragédia grega clássica); será com grande moderação que se utilizarão as intervenções divinas (que eram muito numerosas na tragédia romana arcaica e parece ter sido um elemento do espectáculo bastante apreciado); sobretudo, a música não leva a melhor sobre o texto falado ou cantado. Horácio insiste neste ponto: a flauta só deve intervir como suporte da voz dos actores; não se deve fazer ouvir por si. Sabemos assim que a música, *no tempo de Horácio, era capaz de encher* por si o teatro; não se utilizava já uma flauta simples ou dupla, constituída por um tubo de madeira, mas um instrumento muito mais complicado e mais sonoro, cingido de metal, cuja sonoridade lembrava a de uma trompeta militar.

Nesta mesma época, os músicos, até então companheiros discretos do actor, assumem um papel cada vez mais importante no espectáculo. Vestidos com velhos fatos vistosos, pavoneiam-se pelo palco com as suas flautas ou liras, arrastando pelo chão os mantos compridos. Excessos como estes desgostavam Horácio, para

quem a essência de uma peça de teatro reside no texto. O que ia em sentido contrário ao da evolução, como esta se tinha produzido, tanto na Grécia, durante o período helenístico, como em Roma, inclusive, com o enriquecimento geral e o gosto crescente pelo luxo. Assim, a *Arte Poética* de Horácio permanecerá letra morta durante a Antiquidade. Mas a sua influência foi, pelo contrário, considerável a partir do Renascimento, quando se criou um teatro «moderno», no qual o elemento literário era predominante. Esta longa epístola dirigida a um amador e aos seus dois filhos, que pretendiam compor peças de teatro, inspirou os teóricos do teatro no século XVII, pelo menos tanto quanto a *Poética* de Aristóteles, cujas ideias fundamentais retomou. Teve por efeito relembrar aos poetas dramáticos que o seu papel era tomar a «natureza» como modelo, propor aos espectadores uma imagem de si próprios, observando contudo as regras da «decência», que dizem respeito tanto à lição moral, que se pode retirar da peça, como à verosimilhança do espectáculo e à moderação da encenação. A epístola recomenda mais o recurso às narrações do que ao espectáculo; o que embrenhava a tragédia na via da eloquência. A lição será compreendida pelos poetas da idade barroca! A predominância da palavra sobre os outros elementos que compõem um espectáculo dramático não estava aparentemente de acordo com o gosto geral dos Romanos, como o demonstra a história literária.

Durante o século de Augusto, enquanto a poesia conhece um florescimento excepcional com Virgílio, Tibulo, Propércio e outros mais, produzem-se algumas obras trágicas, mas não parece que essas obras tenham interessado o público, nem mesmo talvez tenham sido levadas à cena. A obra mais célebre é a *Medeia* de Ovídio, mas temos boas razões para crer que foi somente um «poema» destinado a ser declamado publicamente, mais do que uma tragédia susceptível de ser representada.

Esta *Medeia* está totalmente perdida e só a conhecemos através de referências e testemunhos estranhos a Ovídio.

É preciso esperar pelo reinado de Nero e pelos meados do século I d. C. para encontrar as últimas tragédias da literatura romana, as que foram compostas por Séneca. Esta compilação de nove peças, todas com temas gregos, põe aos críticos numerosos e graves problemas. Aparentemente, são *fabulae cothurnatae* tradicionais; derivam das tragédias gregas. Mas a sua elaboração é muito diferente dos modelos. É Séneca que se exprime através delas; em nenhuma medida as podemos considerar traduções ou adaptações. Os pormenores da intriga são alterados. Medeia, por exemplo, mata os seus filhos frente aos espectadores, enquanto que, até então, os poetas que tinham tratado este tema dissimulavam este espectáculo horrível nos bastidores do teatro. Na tragédia *Tieste,* vimos Atreu mostrar ao seu irmão as cabeças dos filhos, cuja carne acaba de o fazer comer. Estas atrocidades não implicam que tais tragédias não tenham podido ser representadas; já referimos o gosto dos romanos por espectáculos fora do comum. Horácio, na *Arte Poética,* desaconselha que se mostrem ao público coisas «incríveis», mas somente porque o teatro não pode representar verdadeiramente assassínios, ressurreições e coisas parecidas, não porque o espectador não os suportasse, mas porque não acreditaria nisso!

As tragédias de Séneca compõem-se de longas tiradas, frequentemente em estilo declamatório, sobre as quais nos perguntamos como é que o público as suportava, sendo esta uma das razões que fazem pensar que muitas delas eram simples poemas declamados e não encenados. Mas devemos crer que estes longos trechos de eloquência eram companhados de efeitos cénicos, dos quais não há memória, mas que se adivinham em certos passos da obra. Os diálogos apresentavam-se como torneios; o velho *agón* da dramaturgia grega encontra-se

aqui como que estilizado e endurecido. Corneille encontrará aqui os seus modelos! Mas, acima de tudo, a tragédia de Séneca é extremamente rica em cantos líricos: encontraremos sempre um coro (excepto nas *Fenícias*, que talvez não estejam acabadas) e, frequentemente, as personagens cantam longos monólogos (como o do início de *Fedra*, pela boca de Hipólito), sem dúvida acompanhados por uma importante partitura musical.

O teatro de Séneca propõe exemplos de situações «extremas», em que a alma humana, sujeita à tortura, revela a sua própria verdade. O filósofo está sempre presente nestes textos que exercem, no Renascimento, um verdadeiro fascínio nos dramaturgos e que representam para nós o auge da tragédia romana, sem que tenha qualquer importância decidir sob que forma, dramática ou simples leitura, elas foram propostas ao público.

Capítulo VIII

A COMÉDIA ROMANA

A história da comédia romana é similar à da tragédia: todas as peças que possuímos, as de Plauto e as de Terêncio, pertencem à época arcaica, já que Plauto escreveu a sua obra em 211, aproximadamente, e 184 a. C. e a de Terêncio vai de 166 a 159, ano em que morreu, durante uma viagem à Grécia. Possuímos também fragmentos de outros poetas cómicos, como Caecillius, que podemos situar entre Plauto e Terêncio, mas, como a tragédia, a comédia deixa de produzir obras notáveis depois deste extraordinário florescimento. Depois disto, como dissemos, confunde-se com o mimo.

Podemos interrogar-nos sobre as razões de tais factos. Mas, na Grécia como em França e em qualquer outro lugar, não se constata que um *género determinado nunca* vive senão durante um período de tempo limitado? Como se uma forma literária não pudesse produzir mais do que um número determinado de obras dignas de passarem à posteridade. Toda a fecundidade se esgota; a da comédia romana esgotou-se mais ou menos em meados do século I a. C.

A compilação das comédias de Plauto que sobreviveram no todo ou em parte compreende vinte títulos: *Asinaria (A Comédia dos Burros)*, na qual um jovem apaixonado precisa de dinheiro para pagar a sua amante,

dinheiro que será fornecido pela importância destinada a pagar os burros comprados ao pai, que se mostra muito condescendente em toda a questão.

Mercator (O Mercator), que mostra um filho apaixonado por uma rapariga que o pai lhe quer roubar.

O *Rudens,* peça com uma encenação muito pitoresca, onde se vê um naugrágio, uma tempestade, um pescador que apanha na sua rede um cofre cheio de ouro, pertença de um mercador de raparigas, que levava a sua carga humana de Cirene para a Sicília!

O *Anfitrião,* comédia mitológica que conta como Júpiter enganou simultaneamente Anfitrião e a sua mulher Alcmena e, no decurso de uma longa noite, fez o que era preciso para vir a ser o pai de Hércules.

Os Menecmes, história de dois gémeos em que um é raptado e levado para o Epiro enquanto que o outro permanece na sua pátria, a Sicília. O irmão que permaneceu na Sicília parte à procura do outro, o que implica uma série de quiproquos, dada a sua grande semelhança.

O Soldado Fanfarrão (Miles gloriosus) trata da aventura de um jovem ateniense, seguido por um escravo particularmente astuto, que chega a Éfeso à procura de uma sua amante raptada por um soldado. O jovem acaba por encontrar a sua apaixonada, graças à ajuda de um velho de Éfeso, vizinho do soldado, e cujo coração se compadece com a dor do amor.

O *Stichus:* duas irmãs casaram com dois irmãos que partiram para o estrangeiro, em busca de fortuna. O pai das duas raparigas quer à força voltar a casá-las, como se os genros estivessem mortos. Mas as esposas são obstinadamente fiéis; os maridos voltam e tudo acaba bem.

O *Persa:* um escravo é deixado pelo senhor em casa, enquanto ele parte, em viagem de negócios, para a Pérsia. O escravo porta-se muito mal e dilapida os bens do amo; para arranjar dinheiro, pratica uma vigarice e finge vender a um mercador de raparigas uma cativa

persa, que é, na realidade, uma jovem livre de nascimento. Finalmente, o mercador de raparigas é enrolado, perde ao mesmo tempo o dinheiro e a pretensa cativa. Triunfo dos escravos trapaceiros, que celebram ruidosamente a sua vitória e gozam a sua vítima.

Epídico (Epidicus): também uma intrujice a respeito de uma rapariga, que um jovem ateniense quer comprar. Um escravo, Epídico, monta uma maquinação muito complexa que quase o leva à forca, mas tudo se compõe, a rapariga amada é a irmã do jovem que a ama; o jovem casará com a sua antiga amante e a rapariga retomará o lugar na casa paterna.

A Comédia da Panela (Aulularia): Euclíon é um velho pobre que encontra uma panela de ouro e eis que a sua vida é transtornada. Pensa que toda a gente quer o seu dinheiro, o que faz a infelicidade da sua filha e da sua criada. Entretanto, o ouro é roubado, mas a filha do avarento Euclíon não deixa de casar com aquele que ama. O fim da peça perdeu-se.

A Comédia do Fantasma (Mostellaria): um burguês de Atenas partiu para além-mar; o filho, que ficou em casa aos cuidados de um escravo, cometeu todas as asneiras e vendeu uma parte dos bens paternos. Há festa em casa do jovem quando o pai regressa. O escravo imagina então uma trama para o impedir de entrar: faz crer que a casa era assombrada e que foi preciso vendê-la, mas que foi comprada a casa do vizinho. Tem imensos problemas em ajustar a mentira que, por várias vezes, é contrariada por acontecimentos (chegada de um usurário, etc.). Por fim, o pai perdoa e o filho pródigo promete emendar-se.

O Gorgulho (Curculio) mostra um parasita (daí o seu nome) que rouba a um soldado um anel com o qual este selava as suas cartas, aproveitando para subtrair uma quantia de dinheiro, que, obviamente, lhe servirá para comprar uma rapariga. Como de costume, um reconhecimento oportuno, provoca uma conclusão feliz.

Psêudolo (Pseudolus) mostra o triunfo de um escravo, que consegue fornecer ao jovem amo os meios para enganar um mercador de escravos que vendeu uma jovem, amada pelo rapaz, a um soldado que a deve levar para longe.

Os Cativos (Captivi) é uma peça estranha, passada na Etólia, e que mostra a aventura de dois prisioneiros de guerra, em que um é o amo e o outro o escravo. Trocam as duas personalidades, como vimos fazer a Orestes e Pilades numa tragédia. As coisas acabariam muito mal se um reconhecimento inesperado não viesse trazer um desfecho feliz.

As Báquides é uma peça que põe em cena, com uma intriga muito complexa, duas cortesãs, o que dá ao poeta a oportunidade de nos mostrar as duas mulheres na sua vida privada.

Truculentus tem por herói um escravo um tanto rabugento, que acaba por se apaixonar pela criada de uma cortesã, enquanto que jovens livres se atiram aos seus pés e, para lhe agradarem, traiem as suas posições, as suas famílias e os seus pais. Só a cortesã, no fim, triunfa.

O Cartaginês é a história de três jovens cartagineses que vivem na Grécia, em que se dá o reconhecimento de um velho chamado Hânon, originário também de Cartago.

As três moedas (Trinummus) trata de um jovem que ficou em Atenas enquanto o pai foi tratar de assuntos de comércio no estrangeiro. Dilapida a fortuna paterna, ao ponto de ter de vender a sua casa a um amigo do pai. De facto, encontra-se um tesouro escondido nessa casa, mas o jovem pródigo não deve sabê-lo! Toda a peça é uma «comédia da amizade».

Cásina é a mais escabrosa das comédias de Plauto: uma jovem criada, chamada Cásina, era uma criança abandonada, levada para casa da família de um velho, que se apaixona pela rapariga ao mesmo tempo que o

seu filho lhe faz a corte. Cada um dos apaixonados imagina estratagemas para alcançar os seus fins. Os do velho irão por água a baixo, e o jovem casará com Cásina, que se revelará ser uma jovem livre de nascimento.

Tais são, rapidamente esboçados os temas das comédias de Plauto. Há que lhes juntar *O cesto* (Cistellaria), que é também uma comédia do reconhecimento; o cesto foi onde uma rapariguinha se viu exposta.

Estas comédias estão manifestamente muito próximas uma da outra pela intriga; são todas imitações de modelos gregos, pertencendo à comédia nova. Reflectem, portanto, os costumes e as preocupações da sociedade grega de finais do século IV e seria errado procurar aí ecos da Roma do século III ou IV a. C. É certo que Plauto se permitiu, de tempos a tempos, realçar determinado ponto que encontrava eco nas preocupações dos Romanos da sua época. Mas as referências são raras; quando muito, poder-se-ia pensar que ele escolhera as comédias cujo tema era susceptível de interessar ou de atingir mais especificamente os seus contemporâneos.

Na verdade, a originalidade de Plauto está noutro ponto; reside sobretudo na maneira como adaptou a intriga e as situações. De acordo com a tradição dos jogos cénicos romanos, ela multiplicou as *cantiga*, sobretudo as que são compostas em métricas diversas, de tal modo que as suas comédias deviam parecer-se muito com as óperas, com todas as convenções que isto implica. Compreender-se-á que, nestas condições, Plauto (e, sem dúvida, os seus predecessores, Lívio e Névio) não se tenha mostrado o fiel adaptador dos moldes gregos. Estes, dissemo-lo, tendiam a tornar-se um teatro realista, apresentando, ao espectador, Atenienses nos seus afazeres do dia-a-dia; as partes líricas são então reduzidas a músicas de entreacto, com algumas monódias; o essencial da peça reside numa acção ordenada de

maneira a dar uma impressão de realidade. Na obra de Plauto, pelo contrário, o essencial é a representação; para prolongar as cenas que se prestam a danças e a declamações líricas, Plauto não hesita em transformar a intriga, em suprimir determinadas cenas, que serviam de ligação, em alterar a ordem das entradas e das saídas, de modo que a coerência nem sempre é perfeita. Perguntamo-nos onde e quando determinada personagem tomou conhecimento daquilo que parece saber; na peça grega, nada é deixado ao acaso (pelo menos, podemos pensá-lo, generalizando a partir de certos exemplos) e, além disso, era sempre possível supor que «qualquer coisa» se tinha passado nos entreactos, enquanto o coro cantava. Na comédia romana, isto não era possível, já que o espectáculo é contínuo, tendo-se suprimido o coro. Isto acarreta determinadas inverosimilhanças, que frequentemente fizeram com que Plauto fosse acusado de «bárbaro», muito distante da «finura» ática. Agora que conhecemos menos mal as comédias de Menandro, estamos mais bem habilitados para julgar; muitos historiadores da literatura tendem hoje a preferir a riqueza de Plauto à exactidão um tanto insípida do poeta grego. Os contemporâneos de Plauto, na altura da sua morte, lamentaram o desaparecimento daquele que eles consideravam um incomparável virtuoso da rítmica. O que mais agradava aos contemporâneos era, sem dúvida, aquilo que só muito dificilmente podemos apreender. E faltará sempre a música!

A obrigação em que Plauto se encontrava de transpor comédias gregas (e que lhe era imposta pelo facto de estas comédias fazerem parte dum ritual, cujo fim era justamente evocar em Roma os jogos gregos) fazia com que a sua liberdade de expressão não pudesse ser total. Por exemplo, é difícil atribuir-lhe uma «moral»; na realidade, são todas as correntes filosóficas gregas do século IV e III que encontram eco na obra deste poeta. A maior parte das vezes, é a influência aristo-

télica que domina, com a sua preocupação do «meio-termo», com o seu cuidado em pôr à luz do dia as aspirações humanas de justiça, de beleza, de amizade e todas as outras virtudes do ideal helénico. Mas acontece que, quando o poeta romano imitou comédias relativamente tardias, encontremos máximas que provêm do epicurismo, e até do estoicismo, como nos *Cativos (Captivi)*, onde Plauto faz dizer a um escravo frases dignas de Zenão, a afirmação de que «só o bem moral é bom», que o sofrimento nada é quando se tem consciência de se ter cumprido o dever.

As preocupações pessoais de Plauto e os valores propriamente romanos só podem transparecer na medida em que o poeta introduziu modificações no texto do seu modelo, por exemplo, nos *cantica* mais extensos e mais complexos do que as cenas faladas no original. Um exemplo bastante claro, contudo, é-nos dado pelo *Truculentus*, uma das últimas comédias de Plauto (normalmente datada de 189 a. C.): aí se pode ver como a comédia de intriga primitiva cuidadosamente encadeada foi transformada num drama da «loucura amorosa», que atinge todas as personagens e assegura o triunfo da cortesã, em detrimento da família, da posição social, da dignidade pessoal, sem falar da fortuna nem dos sentimentos mais naturais e mais autênticos, como o amor paternal. Não parece que o autor do modelo tenha posto na sua peça, de tema aliás bastante anódino, esta veemência que testemunha a adaptação latina, bastante descuidada, de resto, quanto à verosimilhança cénica. Plauto dá-nos aqui um precioso testemunho a respeito da inquietação que se apodera então dos Romanos perante progressos do luxo e da «vida à grega», trazidos pelas vitórias e pelas expedições ao Oriente. Nesta circunstância, Plauto faz-se aliado de Catão, que irá em breve exercer a censurar e tentar reencontrar (em vão) a velha austeridade romana.

*

* *

Plauto pertence ainda à idade arcaica da poesia latina, tanto pela sua época como pela linguagem de que se serve, mais maleável que a linguagem clássica, com menos submissões a regras constrangedoras. Terêncio, nascido talvez em 195, talvez mais tarde, pertence a uma geração que não conheceu as horas amargas da segunda Guerra Púnica, mas desabrocha numa época em que Roma, árbitro incontestável do mundo mediterrânico, recebe avidamente o que lhe vem do Oriente e conhece um período de helenização intensa. Esta situação reflecte-se no teatro de Terêncio, que parece mais próximo dos seus modelos gregos, apesar de manter alguns traços da velha *fabula palliata.*

Terêncio fora, na sua infância, escravo; chamavam-lhe *Afer*, o Africano, e era (talvez) um cartaginês, servil de nascimento. Devido ao acaso de uma compra, foi levado para Roma, para casa de um senador, Terentius Lucanus, que libertou e lhe fez dar uma boa instrução. Muito jovem ainda, começou a escrever comédias que mostrou (ou que o seu antigo amo mostrou) a uns jovens patrícios, também bastante impregnados de cultura grega, os que os Modernos chamam «o círculo dos Cipiões»; eram, então, Cipião Emiliano e o seu amigo Lélio, que tinha aproximadamente a idade de Terêncio. Correu o boato, quando foram representadas as primeiras peças deste autor, que os seus nobres amigos não tinham deixado de o ajudar, e foi-se mesmo mais longe: seriam eles os verdadeiros autores, e Terêncio ter-lhe-ia emprestado o seu nome. Estes rumores chegaram até nós; baseiam-se talvez em alguma ponta de verdade, mas não se deve certamente retirar ao próprio Terêncio a paternidade de uma obra que só cessou com a sua morte inesperada, em 159, durante uma viagem à Grécia, que tinha a finalidade de procurar comédias gregas susceptíveis de serem imitadas.

Um dos problemas que se punha, com efeito, aos poetas cómicos romanos era o de não imitar sempre os mesmo modelos, encontrar novas peças; o repertório grego não era inesgotável e a regra dos jogos romanos impunha, como vimos, que fossem levadas à cena peças gregas. Para contornar a dificuldade, os poetas tinham aprendido (talvez desde Plauto ou, quando muito, logo a seguir a ele) a misturar elementos provenientes de duas comédias originais, de modo que as suas obras não se parecessem com a que poderia já ter sido extraída, por um poeta latino anterior ou rival, dos modelos utilizados. Dá-se a este processo o nome de *contaminação* — tirado de um termo pejorativo utilizado então entre os poetas nas suas disputas.

Esta mistura de duas comédias gregas para fazer uma só em latim tinha várias vantagens, além de evitar a censura de plágio. Permitia a criação de novos caracteres. Era, de facto, o único meio de que dispunha o poeta romano para dar provas de originalidade, respeitando contudo a regra do género.

A compilação das comédias de Terêncio compreende seis peças, que são (por ordem cronológica): *Ândria, Hécira (A Sogra), O Homem que se castiga a si mesmo (Heautontimorúmenos), O Eunuco, O Formião, Os Adelfos (Os irmãos).*

Ândria é a história de uma jovem rapariga de Ándros que foi violada, numa noite de festa, por um jovem, chamado *Pânfilo;* este prometera casar-se com ela, mas o pai tinha-o prometido em casamento a uma outra rapariga, cujo pai é Cremes. Cremes vem a saber que Pânfilo se portou muito mal e opõe-se ao casamento. Tudo se compõe quando se vem a saber que a jovem violada é filha de Cremes, outrora abandonada e perdida.

Hécira é um drama da família. O jovem Pânfilo tem por amante a cortesã *Baquis,* mas a família casou-o com uma certa Filomena, que ele começa pouco a pouco a amar. Entretanto, Pânfilo é obrigado a partir

em viagem e, na sua ausência, Filomena deixa a família do seu marido para se refugiar em casa de seu pai. Ninguém compreende a razão desta fuga. Os homens pensam que é por causa da sogra, que torna a vida insuportável à nora. A verdade é bem mais romanesca: Filomena espera o nascimento de uma criança e descobre-se que o pai é Pânfilo, que tinha outrora violado, sem saber quem ela era, a jovem que viria a ser a sua mulher.

O Eunuco mostra uma rapariga muito jovem que um soldado oferece como criada a uma cortesã. A jovem é uma cidadã de Atenas; mas um adolescente, que se apaixona por ela, viola-a (disfarça-se de eunuco para chegar até ela). Tudo acaba em casamento.

O Heautontimorúmenos é uma comédia dos pais: um deles, Menedemo, obrigou por excesso de severidade, o seu filho, apaixonado por uma cortesã, a alistar-se como voluntário para a Ásia; mas arrepende-se e, para se castigar, obriga-se a executar trabalhos que deveriam ser feitos por escravos. O filho regressa em segredo. A comédia tem por tema a astúcia dos jovens para conseguirem aquelas que amam. Dois casamentos constituem um desfecho feliz.

O Formião é o nome de um parasita que conduz o jogo. Dois velhos, dois irmãos, partem em busca de fortuna fora da Ática. Deixaram os seus filhos em casa, sob a vigilância de um escravo, Géta, que não os consegue impedir de levar boa vida. Um deles apaixona-se por uma jovem rapariga livre e, como não consegue obtê-la de outro modo, casa-se com ela. Quando os pais regressam, ficam furiosos; tentam todos os meios para desfazer o casamento mas nisto, são enganados pelo escravo Géta e por Formião, que ameaça revelar às mulheres dos dois velhos que um deles teve, outrora, uma filha natural. Tudo acaba com o triunfo de Formião e a derrota dos dois burgueses.

A comédia dos *Adelfos* é a história de dois irmãos, vivendo um na cidade e o outro no campo. O camponês teve dois filhos, tendo um sido adoptado pelo tio; vive com o tio na cidade, enquanto o seu irmão, que ficou no campo, é criado duramente. Depressa se vê que o jovem criado com delicadeza se comporta melhor que o outro, e é todo o problema da educação que se levanta. Aparentemente, Menandro, cuja peça foi imitada, queria mostrar que tanto um excesso de severidade como um excesso de indulgência são igualmente reprováveis. Reconhece-se uma preocupação da moral aristotélica.

É certo que Terêncio, em todas as comédias, segue muito de perto os modelos gregos, mas não pode acusar-se de falta de originalidade. Introduziu algumas inovações bastante importantes. Por exemplo, suprimiu o prólogo, obrigatório na comédia grega nova. Isto levou-o a escrever «cenas de exposição», tão necessárias na comédia clássica francesa e que não existem na comédia nova grega, e muito pouco no teatro de Plauto. Temos aqui uma das origens da estrutura dramática moderna. Terêncio é, mais do que Menandro, cuidadoso em evitar as convenções. Por isso, é mais exacto do que Plauto na construção das suas peças. Nunca se dirige directamente aos espectadores, como faz Plauto por vezes — vestígio da antiga parábase, que tinha subsistido como recordação em algumas comédias «novas» ou processo de saltimbanco italiano? Terêncio pode considerar-se como o iniciador dum teatro novo, em que a ilusão substitui definitivamente a comunhão da festa. Esforça-se por tornar verosímeis os monólogos e suprime quase na totalidade os *cantica* de ritmos variados.

Compreende-se nestas condições que Terêncio não tenha obtido, no seu tempo, um sucesso comparável ao de Plauto ou de Caecilius. Compreende-se, em compensação, que os clássicos franceses o tenham colocado

acima de Plauto e que Boileau censure Molière por este o comparar a Tabarin.

De facto, Terêncio é o porta-voz do grupo aristocrático ao qual se acha ligado. Um grupo em que a tolerância era obrigatória, sem dúvida, sob a influência do socratismo, que aí se praticava assiduamente. Cipião Emiliano, nesta altura da sua juventude, era grande leitor de Xenofonte, especialmente dos *Memoráveis*. As cortesãs já não são apresentadas, como fazia Plauto, sob o aspecto de monstros sem coração e ávidas de dinheiro. Taís, a heroína do *Eunuco*, dá provas de grandeza de alma e sabe ficar no lugar que lhe é atribuído pela sociedade ateniense. Na *Hécira*, a cortesã Baquis recusa-se a comprometer a felicidade do seu antigo amigo. Com este teatro, as antigas concepções romanas tendem para uma maior humanidade e uma sabedoria sorridente.

Uma das questões que se levantam a respeito de Terêncio é saber em que medida ele espelha a moral dos seus modelos e em que medida se preocupa com os problemas de ordem espiritual que se punha aos romanos do seu tempo. A sua fidelidade a Menandro e aos outros poetas da comédia nova não o impede de ser «actual»: é significativo, por exemplo, que ele insista nas condições em que devem educar-se os jovens; várias das suas comédias tratam este tema, tanto *Os Adelfos* com *O Heautontimorúmenos* e, em certa medida, o *Formião*. Não é com toda a certeza um acaso. Sabemos, pelas confidências de Políbio, que o jovem Cipião Emiliano e os seus contemporâneos, os aristocratas que atingem a idade adulta cerca e 160 a. C., se sentem pouco à vontade com a tradição moral romana, toda ela disciplina e austeridade; aspiram a uma maior liberdade e consideram que a «pessoa» humana não pode impunemente ser sacrificada à cidade. Este sentimento é neles uma reacção normal: os romanos, durante a segunda Guerra Púnica (que durou de 218 a 202), tinham atra-

vessado perigos terríveis e todas as energias foram postas ao serviço do Estado. Mas, quarenta anos depois da vitória, tudo isso fora esquecido; tanto mais que as tropas romanas tinham, desde então, alcançado grandes vitórias e as indemnizações de guerra e de saques conquistados aos países do Oriente tinham trazido a abundância e uma vida mais fácil. É nesta altura que as mulheres reivindicam o direito de usar jóias em ouro e de se ornamentar. Os jovens entendem que é altura de levarem boa vida. É esta a «moral» dos jovens de Terêncio.

Neste ponto, eles iam ao encontro da moral de Menandro e dos outros poetas da comédia nova, preocupados antes de mais em permitir que os jovens atenienses vivessem uma vida equilibrada, em relação com os instintos e as exigências da sua idade. Mas Roma, mesmo depois da vitória sobre a Macedónia, não é Atenas, pelo menos não ainda. Se se aceita, resmungando um pouco, que é preciso que a «juventude viva», não se deixa de assinalar que a indulgência não está livre de perigos. Uma anedota célebre, que se contava a respeito de Catão-o-Censor, mostrava este dando autorização a um jovem para ir «às meninas» e, no dia seguinte, censurando-o por lá ter voltado. Esta atitude é mais ou menos a de Terêncio. Não se notou talvez suficientemente que o poeta, tanto nos *Adelfos* como no *Heautontimorúmenos, dobrou* a intriga, introduzindo duas situações paralelas: por um lado, um pai indulgente e um filho a princípio sensato, depois, cada vez mais fora das medidas; por outro lado, um pai menos sensível aos direitos da juventude e um filho que, de extravagante, acaba por ganhar juízo. As duas teses são deste modo expostas, os perigos das duas maneiras de ser tornam-se evidentes. No princípio do *Heautontimorúmenos*, o velho Menedemo está infeliz porque a sua dureza o separou do filho, e o vizinho Cremes dá-lhe conselhos de moderação. No desfecho, as posições inver-

tem-se; é Cremes que está fora de si e Menedemo que o tenta acalmar.

Ao expor assim as duas atitudes, com as suas consequências, Terêncio parece dar uma lição aos contemporâneos: Roma não deve deixar-se levar pelo exemplo dos Gregos, amigos da vida fácil, mas deve dar lugar às legítimas aspirações da natureza humana. Este teatro reflecte um momento de equilibrio na evolução espiritual de Roma. Quando os amigos de Terêncio tiverem atingido a idade adulta, teremos o que se chamou a idade de ouro da República romana, aquele momento de equilíbrio que precedeu as guerras civis e com que sonharão mais tarde os contemporâneos de Cícero e de César.

CONCLUSÃO

O teatro antigo, que, visto de longe, pode aparecer como uma forma de arte dramática muito definida, possuindo uma unidade que o opõe ao teatro de outros tempos e de outras nações, é, na realidade, um teatro em evolução, no qual se podem distinguir vários géneros e várias tendências. O teatro romano não é uma imitação inábil do dos gregos e, mesmo na Grécia, a tragédia arcaica em nada se parece com a comédia da época helenistíca. Um único traço comum: trata-se sempre de uma criação literária, ao serviço de uma função colectiva. O teatro tem por fim, aqui como noutros lugares, oferecer a uma sociedade uma imagem de si mesma, incarnar em personagens, inscrever em cânticos, em danças, em cenas de mimo, as principais forças em que se apoiam os homens desse tempo.

Desde há mais de um século, com a voga de tudo o que é helénico, tem-se tentado repor em cena as tragédias e as comédias da Antiguidade. Outrora, contentavam-se com mostrar estes espectáculos nos teatros tradicionais, «barrocos». Assim, em 1886, na Ópera de Paris, foi levado à cena o *Agamemnon* de Plauto, e, sem dúvida, porque Aristófanes parecia demasiado escabroso, os *Cativos* de Plauto. As máscaras, especialmente fabricadas para a ocasião, são horrivelmente hirsutas e, não se sabe muito bem como, lembram o estilo «fim de século»; são mais parisienses do que gregas.

Mais recentemente, os encenadores preferem os verdadeiros teatros antigos, sobretudo o de Siracusa, para darem a sua interpretação das grandes tragédias gregas. O resultado é mais ou menos feliz; a obra é recriada por um artista e para um público que nada tem de ático. Mais do que nunca, o texto só serve de ponto de partida para as fantasias mais estranhas. A única consolação que se pode ter é que a mais estrita, a mais escrupulosa exactidão arqueológica não pode jamais estabelecer a comunhão entre o poeta e o público, que é a própria condição do teatro. As reconstituições de peças antigas têm essencialmente o mérito de propor condições desusadas: um local diferente, uma certa severidade nos cenários (pelo menos se não levarmos em conta o que desapareceu e que já não é directamente perceptível) e, para a tragédia grega, ao menos, o diálogo entre o actor e o coro. Podem reencontrar-se assim formas consideradas mais «puras», e tais espectáculos têm geralmente um grande sucesso de curiosidade. Podemos, no entanto, interrogar-nos em que medida a estranheza, e até o desejo de se afastar do comum, não levam a melhor, nos espectadores que se querem iniciados, sobre o prazer puro e simples de assistir, ao mesmo tempo que outros, a um drama que se sente muito próximo. A proximidade de Ésquilo e de Plauto não aumentou para nós com as notas de flauta antiga ou com os acordes de um sintetizador, nem com as evoluções herdáticas de coreutas saídos de uma imaginação contemporânea. O espectáculo antigo está mais do que morto; restam só os textos, e é uma herança imensa.

BIBLIOGRAFIA SUMÁRIA

Obras:

ÉSQUILO, edição e tradução de P. Mazon, 2 vols., Paris, 1.ª ed., 1921.

SÓFOCLES, edição e tradução de A. Dain e P. Mazon, 3 vols., Paris, 1.ª ed., 1955-1960.

EURÍPIDES, edição e tradução de L. Méridier, L. Parmentier, H. Grégorie e F. Chapouthier, 7 vols., Paris, 1923-1970.

NAUCK, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, 2.ª ed., Leipzig, 1888.

ARISTÓFANES, edição e tradução de V. Coulon e H. Van Daele, 5 vols., Paris, 1923-1930.

MENANDRO, edição e tradução de J.-M. Jacques, 3 vols., (2 já publicados), Paris, 1961-1963.

T. KOCK, *Comicorum Atticorum Fragmenta*, 3 vols., Leipzig, 1880-1888.

PLAUTO, Théâtre, edição e tradução de A. Ernout, 7 vols., Paris, 1933-1940.

TERÊNCIO, Théâtre, edição e tradução de J. Marouzeau, 3 vols., Paris, 1942-1949.

O. RIBBECK, *Scaenicae Romanorum Poesis Fragmenta*, vol. I: *Tragicorum Fragmenta;* vol. II: *Comicorum Fragmenta*, 2 vols., Leipzig, 1871-1873.

Existem, na colecção da Pléiade, traduções do teatro de Ésquilo, de Sófocles, de Eurípides, de Plauto, e de Terêncio.

Estudos:

R. FLACELIÈRE, *Histoire littéraire de la Grèce*, Paris, 1962.

M. BIEBER, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton, 1961.

J. DE ROMILLY, *La tragédie grecque*, Paris, 1970.

G. RACHET, *La tragédie grecque*, Paris, 1973.

A. W. PICKARD-CAMBRIDGE, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, 2.ª ed., por T. B. L. Webster, Oxford, 1962.

G. F. ELSE, *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*, Cambridge (Mass.), 1965.

PH. LEGRAND, *Daos. Tableau de la comédie grecque pendant la période dite nouvelle*, Lyon, 1910.

R. FLACELIÈRE, La comédie grecque, *Actes du VII^e Congrès de l'Association G. Budé*, Paris, 1964, p. 333-348.

V. EHRENBERG, *The people of Aristophanes. A sociology of old Attic Comedy*, 2.ª ed., Oxford, 1951.

T. B. L. WEBSTER, *Studies in Later Greek Comedy*, Londres, 1950.

G. E. DUCKWORTH, *The Nature of Roman Comedy. A study in popular entertainment*, Pinceton, 1952.

P. GRIMAL, Le théâtre à Rome, *Actes du IX^e Congrès de l'Association G. Budé*, Paris, 1975, p. 249-305.

ÍNDICE

		Págs.
INTRODUÇÃO		9
CAPÍTULO I	— O local do espectáculo	15
CAPÍTULO II	— A formação dos géneros dramáticos	27
CAPÍTULO III	— A tragédia grega clássica	41
CAPÍTULO IV	— A comédia antiga	53
CAPÍTULO V	— A comédia nova	65
CAPÍTULO VI	— Nascimento do teatro em Roma	79
CAPÍTULO VII	— A tragédia em Roma	89
CAPÍTULO VIII	— A comédia romana	103
CONCLUSÃO		117
BIBLIOGRAFIA SUMÁRIA		119